الشاعر والسُّلْطة

الأستاذ الدكتور

أحمد عبد الحي

أستاذ الأدب العربي الحديث

كلية الآداب – جامعة طنطا

عميد كلية الآداب بكفر الشيخ

رقم الإيداع

٢٠٠٤/٣٨٣٢

الترقيم الدولى .I.S.B.N

977-383-009-8

ايتــــراك للنشــــر والتـــوزيع

طريق غرب مطار ألماظة عمارة (١٢) شقة (٢) ص.ب : ٥٦٦٢

هليوبوليس غرب – مصر الجديدة

القاهرة ت : ٤١٧٢٧٤٩ فاكس : ٤١٧٢٧٤٩

إهــداء

إلى القـامعين .....

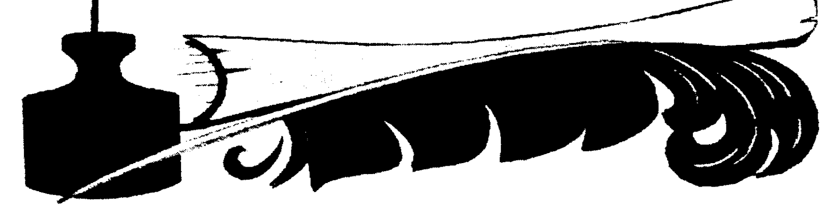
إلى المقموعين .....

إلى القـامعين المقموعين .....

* **إلى القامعين** ، لعلهم يرون حقيقة صورتهم البشعة كما تنعكس على مـرآة الشاعر التى لا تكذب ولا تتجمل .

* **إلى الـمقموعين** ، لعلهم يدركون حقيقة صورتهم البائسة فيتحررون من الخيوط الملتفة بإحكام حـول النفوس والأجسام .

* **إلى القـامعين الـمقموعين** ، لعلهم يعون فيتطهـرون ، فلا يقمعون ولا يُقمعون.



مفتتح

- " الفن لا يقول الحقيقة إلا إذا كان حرًا. ولا يكون فنًا إلا إذا قال الحقيقة"

فيصل دراج

- " إن شعبًا هائلا من الحواس والأفكار يتحرر أثناء فعل الكتابة"

محمد على شمس الدين

- " ممارسة الحرية هي المكافأة المعنوية التي يحصل عليها الكاتب ، لأن الكتابة الإبداعية في وطننا العربي ليس لها مردود مادي" يحيى خلف

- " الشاعر العربي يكتب قصيدته وهو يقف على أرض مزروعة بالألغام ، وتحت سماء تمطر الصواعق " المؤلف

- " في الظرف التاريخي الذي نحياه ، ينبغي أن يولي النقد وجهه شطر الحياة ، يقلب بطنها على ظهرها ، لعلها تطهر من أدرانها" المؤلف

- " هناك ... انشغلوا بقهر الطبيعة لخدمة الإنسان ، هنا ... انشغلوا بقهر الإنسان لخدمة أنفسهم" المؤلف

مقدمة

> "يا أصدقائي ... إنني الجرح الذي يرفض دوما سلطة السكين "
>
> نزار قباني

السلطة هي مجموعة علاقات القوة التي تحكم المجتمع . والسلطة ، لغة هي التسلط والسيطرة والتحكم. وسلَّطه عليه : مكّنه منه وحكّمه فيه.

جاء في الأثر " من أعان ظالما على ظلمه سلطه الله عليه" (١) و" **السلاطة** " : القهر ، وقد سلَّطه الله فتسلط عليهم ، والاسم " سُلطة " بالضم. والسلطان: الحجة والبرهان..

وقال الزجاج في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا مُوسَىٰ بِآيَاتِنَا وَسُلْطَانٍ مُّبِينٍ﴾ (غافر:٢٣) أي وحجة بيّنة ، والسلطان إنما سمي سلطانًا لأنه حجة الله في أرضه ... والسلطان: الوالي وهو فُعلان ، يُذكر ويؤنث ، والجمع السلاطين والسلطان: قدرة الله (٢)

والسلطة اصطلاحًا هي حكومة تختارها الأمة ، أو تُفرض عليها لإدارة شئونها وفق قوانين يفترض أن تكون برضاء الطرفين لتحقيق أهداف مشتركة.

---

(١) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ط٣ ، ١٩٨٥

(٢) لسان العرب لابن منظور ، دار المعارف ، القاهرة (د.ت) مادة سلط

ويرى ألفين توفلر أن مبرر وجود السلطة هو الاحتياج إلى النظام ويذكر أن عقد روسو الاجتماعي هو في أساسه ضمان للنظام الضروري للمجتمع أو العمل على توفير هذا النظام من جانب السلطة للشعب ، لأنه – وكما يرى – لولا سلطة الدولة لسيطرت عصابات المجرمين على الشارع ، ولمزقت عمليات النهب والاغتصاب آخر بقايا طلاء الحضارة الرقيق ، وأن الحياة لا تطاق في غياب السلطة الرأسية ، أي النظام المفروض من أعلى. ويمثل توفلر على ذلك بمدينة بيروت (وبالطبع في مرحلة من تاريخها الحديث) حين يقول: " ولتسألوا سكان مدينة بيروت ، التي كانت رائعة ذات يوم ، عن معنى أن يعيش المرء في مكان لا يملك فيه أحد السلطة الكافية لكي يحكم " [١].

غير أن سلطة الدولة قد تتجاوز حدودها عندما تتحول من حماية أمن المواطن إلى حماية أمنها هي ، ويصبح هذا المواطن نفسه ضحية للسلطة سواء باتخاذه أداة لتنفيذ مخططاتها ، أو بوقوعه فريسة لتسلطها. إن الإحكام الزائد لقبضة السلطة يفسد الحياة ، كما تفسد حفنة ملح زائدة الطعام. ولئن أدت قبضة السلطة الضعيفة إلى الفوضى ، فإن القبضة الشرسة تؤدى إلى الكبت والقمع. وتحت غطاء الصالح العام تتم الجناية على النبوغ الفردي الذي يُنظر إليه بشك وريبة من جانب مثل هذه السلطة.

---

(١) راجع ألفين توفلر: تحول السلطة ، جـ٢ (ترجمة لبنى الريدي) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة الألف كتاب الثانى (٢١٧) ١٩٩٦ ص ٢٨٤

وقد قسم " جون كينيث جالبريث " السلطة من حيث كيفية الممارسة إلى ثلاثة أنواع : سلطة قسرية تعتمد في إخضاع تابعيها على القسر والإجبار ، وسلطة تعويضية تجتذب تابعيها بالمنح والهبات ، وسلطة تلاؤمية تحاول أن توفق أوضاعها مع الرأي الآخر المختلف معها [١] والملاحظ أن هذه الكيفيات هي ذاتها التي تستخدمها السلطة مع الشاعر ، فهي إما أن تكسره حين تُخضعه لأساليب العنف التي تتعدد درجاتها وتتنوع أساليبها ، وإما أن تشتريه بحيل الترغيب وأساليبه ، وإما أن تترك له مساحة من الحرية - تختلف بالطبع من مكان إلى آخر - ليقول كلمته بالشكل الذي لا يجور على صورة السلطة وهيبتها.

غير أن هذا لا يعني عدم تداخل هذه الكيفيات ، بل إن الأصل يبدو في تداخلها أو في تجاورها ؛ وذلك حين تعمد السلطة إلى استخدام كل الأساليب القسرية والتعويضية والتلاؤمية [٢]. يحدد استخدام كلٍ منها طبيعة موقف السلطة من الآخر ، وكذا طبيعة موقف هذا الآخر من السلطة. وأيًا كانت الكيفية التي تُمارَس بها السلطة ، فإنها لا تستغني عن القوة ، " فالسلطة في كل زمان ومكان ، تحتاج إلى القوة لضبط حياة المجتمع ، ولكنها لا تكون شرعية إذا كانت تعتمد على

---

(١) راجع جون كينيث جالبريث (John, Kenneth Galbraith) : تشريح السلطة ، ترجمة عباس حكيم ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٩٤ ، ص١٩ وما بعدها.

(٢) المرجع السابق ص٥٥. ويراجع أيضا سالم العمودي : سيكلوجية السلطة ، مكتبة مدبولي ، ط١ ، ١٩٩٩ ص ٤٥

القوة فقط إنما تكون " شرعية " حين يكون لها لدى الناس " قوة النفوذ " لا " نفوذ القوة " فمن غير هذه الرابطة بين السلطة والرعية لا تكون هناك شرعية لأن الشرعية في النهاية هي الانسجام بين الحاكم والمحكوم " .(١)

السلطة الرشيدة إذن هي التي تحكم بالقانون الذي يحكمها ، وهي تطبقه على نفسها بذات القدر الذي تطبقه على الآخرين ، هي التي تحكم دون تحكُّم ، وهي التي تتخذ من السلطة سبيلا لإسعاد الناس وليس للتسلط عليهم. أما السلطة المستبدة فهي تلك التي فقدت رشدها ، وانقلبت من كونها سلطة توجه وتأخذ باليد إلى سيف أعمى يضرب على كل يد ، وهي بهذا المعنى " تمارس حكم الناس دون أن تكون خاضعة للقانون ، فالقانون في نظر هذه السلطة قيد على المحكومين دون أن يكون قيدا على الحاكم ، ولا يجد الفرد قضاء يبطل تصرفاتها إذا صدرت على خلاف ما يقضى به القانون القائم " (٢)

ولا تقتصر السلطة على الحكام ومعاونيهم من الأمراء والوزراء والشيوخ ورجال الشرطة ، ولكن تتعدد دوائر السلطة حتى ليصعب حصرها ، إذ تبدأ من دائرة سلطة الأب في أسرته ، وتنتهي بسلطة الحاكم في دولته ، وبهذا المعنى فإن المدرس يمثل سلطة على تلاميذه ،

(١) أحمد بهاء الدين: المثقفون والسلطة في عالمنا العربي ، كتاب العربي ، الكويت (٣٨) ، ١٥ أكتوبر ١٩٩٩ ص ٣٥ .

(٢) د. محمد الشافعي أبو راس : نظم الحكم المعاصرة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٣١٨ .

ومدير المدرسة يمثل سلطة على مدرسيه ، وتتدرج السلطات وفق نوعياتها في خطوط رأسيه يقل عددها بالتدريج كلما ارتقت في صعودها على سلم السلطة إلى أن تلتقي جميع الخطوط أو الخيوط بيد واحدة هي السلطة الأعلى . ولا يعنى هذا أن مدى السلطة محصور في هذا الإطار لا يتجاوزه هبوطًا أو صعودًا ، فقد تهبط لتشمل حتى سلطة الراعي على غنمه ، وقد تعلو ليجد الحاكم في بلد ما نفسه واقعا تحت سلطة حاكم آخر ، وقد يجد العالم كله نفسه خاضعا لهيمنة دولة واحدة كما هو الحال الآن فيما يسمى بالنظام العالمي الجديد.

يقول ألفين توفلر: " إن كل ما يمكن أن يشبع رغبة الغير هو مصدر سلطة: موزع المخدرات يستطيع أن يرفض إعطاء المدمن الجرعة ، وهو بذلك يكتسب سلطة على المدمن ، وإذا احتاج رجل سياسي إلى أصوات انتخابية فإن من لديهم هذه الأصوات يملكون سلطة عليه" (١)

ورغم ما تثيره كلمة "السلطة" من مشاعر سلبية ، إلا أن " السلطة في حد ذاتها ليست طيبة ولا سيئة " (٢) إنما الذي يمنحها صفة الجودة أو السوء هو طبيعة هذه السلطة ، ومدى التزامها بالمسئولية الملقاة على عاتقها ؛ فالسلطة التي تشغل نفسها بالتحكم والسيطرة على حساب

(١) ألفين توفلر : تحول السلطة ، جـ٢ ، ص ٢٩ .

(٢) ألفين توفلر : تحول السلطة ، ترجمة لبنى الريدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة الألف كتاب الثانى (١٨١) ، ١٩٩٥ ، جـ١ ، ص٢٩ .

مصالح التابعين لها سلطة سيئة ، أما السلطة التي تتخذ من حقها في السيطرة وسيلة لرعاية مصالح هؤلاء التابعين فإنها سلطة جيدة.

وعلاقتنا بالسلطة كعلاقتنا بالهواء الذي نتنفسه ، قد لا نشعر به رغم أنه عملية فيزيولوجية ملازمة لنا في الصحو وفي المنام ، منذ الميلاد وحتى الوفاة ، لذا فإن هذه السلطة هي التي تشكل حياتنا إيجابا أو سلبا ، كما أن الهواء الذي نتنفسه ينعكس على نفوسنا وأجسامنا صحة أو مرضا. إن السلطة تمارس تأثيرها على كافة العلاقات التي نعقدها مع الآخرين. بل إنها تمارس تأثيراً أخطر فيما يتصل بعلاقاتنا بأنفسنا . إنها تتسرب وتتوغل – سواء وعينا أو لم – نع إلى كل مواقع حياتنا ، وهي لا تتركنا فرادى حتى في أَسِرَّةِ نومنا.

أبعد من هذا تتداح دوامات عديدة من سلطات ظاهرة وباطنة ، أو بتعبير آخر يمكن القول إنها شبكة معقدة؛ فيها الخيوط السميكة ، وفيها الخيوط الدقيقة. وبينهما تتعدد كل أحجام الخيوط ، وكل ألوانها الطيفية.

وإذا ضربنا مثالا بالسلطة الاجتماعية ، ودققنا في كيفية ممارسة كل إنسان لسلطته سواء بصفته الشخصية أو المؤسساتية لهالنا اتساع المدى الذي تحتله القيم السلطوية المغروسة فينا بالفطرة أو المشتبكة معنا بالاكتساب ، حتى ليمكن القول بأن لكل منا بصمته السلطوية. لكن هذا لا ينفي ما هو بدهي من تفاوت السلطات في تأثيرها ، وذلك حسب حجم السلطة وطبيعتها وشخصية الممارسين لها.

غير أن قبضة الحاكم لم تعد هي تلك القبضة الحديدية التي تُحْكم سيطرتها على كل شيء ؛ تعد الأنفاس على العباد ، وتجمع بوسائلها كل أسرار البلاد . إن الثورة المعلوماتية وتداعياتها قد حولت وجهة الناس فلم يعد الحاكم هو القبلة التي تتوجه إليها الأفئدة ؛ تستمد العطف وتطلب الصفح ، لقد تحولت الحاكمية إلى شبكة الإنترنت ، إذ يجد لديها كل ذي حاجة حاجته وهو جالس في بيته بملابس نومه.

ولا شك أن هذه الثورة كانت سببا خطيراً لتراجع دور الدولة ورفع يدها – اختياراً أو اضطرارًا حسب نظام الحكم – عن كثير مما كانت تحاصره وتسيطر عليه ، لقد بدأت الخيوط تتهاوى ، أما الخطوط فقد تحولت إلى تكنولوجيا الوسائط المتعددة حيث يستطيع الإنسان أن يتواصل مع من يشاء للحصول على ما يشاء ، حتى على ما كان يتكتم عليه الحكام من أخبار وأسرار.

ولأن الأمر في عالمنا العربي لم يصل بعد إلى هذه الدرجة ، فإن خيوط السلطة لم تزل مشدودة بفعل انجذابها إلى تاريخ القمع التليد من ناحية ، وانبهارها بصور القمع الطارف من ناحية ثانية ، لذا فإن مطلب الأدباء في الحرية ليس حاضرًا في أحد أدراج السلطة ، إن هي شاءت منحته لهم ، وإن هي شاءت حجبته عنهم ، ذلك أن السلطة التي تمارس القمع على غيرها هي في الواقع موضوع للقمع من سلطة أعلى لكن هذا لا يعنى أن يسترخي الأديب منتظرا تحرر السلطة القامعة له

من القمع الواقع عليها ، فليس هذا شأنه ، بل شأن السلطة المقموعة التي ينبغي أن تسعى لتحرير رقبتها ، كما ينبغي أن يسعى هو لتحرير نفسه.

❖ ❖ ❖

إن علاقة الشاعر بالسلطة في تراثنا العربي كانت في الغالب علاقة التابع بالمتبوع ، فالشاعر هو الذي يسعى للظفر بنظرة ود من عين السلطة ، وإذا ظفر بهذه النظرة يكون قد بلغ غاية المراد ، ويمضي في حياته مستشعرًا الأمان مادام يستظل بجناحها. صحيح أن السلطة – في أحيان كثيرة – كانت في أمس الحاجة إلى الشاعر ، لكنها لم تكن تبذل جهدا لاجتذابه ، إذ يكفي أن تغمز له من بعيد بطرف عينها حتى يهرع إليها لاهثا ثم ممتنًا وشاكرًا.

كان الشعر في البدء صوتا للقبيلة حين كانت كتلة واحدة تسير في اتجاه محدد وتتطلع إلى هدف معروف. أما وقد أصبحت القبيلة شيعا وتيارات ومذاهب واتجاهات ، فقد أعلن الشعر عصيانه ، وارتد إلى كهوفه السحيقة مراجعا نفسه ، ومعيدا حساباته ، وبعد التأني في التفكير والتروي في التدبير ، خرج الشعر ليعلن قراره النهائي في انحيازه لقضايا الإنسان ووقوفه ضد كل ما من شأنه أن يمثل اعتداء عليه ، وانتهاكًا لحقوقه ، وإهداراً لكرامته.

كان الشاعر يدرك مخاطر هذا الانحياز ، على الأقل من خلال حسه التاريخي الذي طالع من خلاله تباين مصائر الشعراء ؛ سواء الذين نعموا في ظلال السلطة الوارفة حين انحازوا إليها ، أم الذين اكتووا بنارها حين حادوا عنها ، لكن ما كان يمكن لمثل هذا الشاعر أن يختار غير هذا الطريق ، ذلك لأنه فضلا عن كونه مفطورا للسير فيه فإنه موجه إليه توجيها ، ومدفوع دفعا بقوة سلطة أقوى من كل السلطات ؛ إنها سلطة الضمير التي تجعل الشاعر مستعصيا على كل محاولات التدجين.

الشعر هنا سيكون مسكونا بروح التمرد ، وسيقف بطبيعة تكوينه وبحكم فصيلة دمه في مواجهة كل السلطات التي تكرس لهدم روح الإنسان ، سيقف بإزاء هذه السلطات بكل ما تحمله من قناعات جاهزة وعادات جامدة ، فاضحا حججها المعلنة بالحفاظ على القيم ، كاشفا الأهداف الحقيقية المسكوت عنها حين لا يفتأ يغرس مبضعه في موضع العلة لينبجس الدم الفاسد . وسيظل هذا الشعر يجاهد ليفتح مسام الوعي الإنساني التي أُغلقت بفعل هيمنة سلطات عديدة ، سيلفت هذا الشعر نظر الإنسان إلى ما يعانيه جسد المجتمع من اهتراء ، وإلى ما يعانيه هو شخصيا من انتهاكات عقلية وروحية ، فضلا عما يمكن أن يوجد من انتهاكات جسدية ، أملا في أن يزلزل القناعات الثابتة ، وفي أن يحدث شرخا في جدار الأفكار العنكبوتية التي حوصر بها ، الشعر هنا لا يهدف إلى توفيق أوضاع الشاعر مع المجتمع ، بل يهدف إلى

تحريض الإنسان ضد مظاهر النقص وأساليب القمع ووسائل القهر ، إنه يشعل شرارة الحرية داخل النفوس المقموعة لتشهد هول الكارثة التي تعيش فيها ، لتتمرد على ذاتها ، قبل أن تتمرد على غيرها . كل هذا سنشهده من خلال الشاعر العربي الذي سيبدو أمامنا عاجزا عن الارتحال إلى أدغاله النفسية وأحراشه الوجدانية من دون سلاسل تكبل حركة اليدين ، وخلاخيل تثقل خطو القدمين ، وقضبان تخمد نبض الوجدان ، وسقوف تحول دون بزوغ إشعاعات الروح . إن الشاعر العربي لا يستطيع أن ينفرد بمحبوبته في خلوة شعرية ، لا لأن الشيطان سيكون ثالثهما ، ولكن لأن شياطين كثيرة ستقتحم عليه خلوته لتضبطه متلبسا بسلسلة من التهم ، أقلها خدش الحياء العام ، وليس آخرها إهدار القيم . إن الشاعر العربي يتلفت حوله وهو يمسك قلمه ، لذا يولد شعره معاقا خامد الأنفاس ، مرشحا للدخول إلى غرفة الإنعاش. وعندما يبلغ الشاعر درجة الوعي بهذه المأساة سواء من خلال رؤيتها منعكسة على مرآة غيره ، أم منعكسة على مرآة ذاته ، فإنه يبدأ في التمرد على السلطة ؛ أي سلطة تحاول احتواءه وإهدار ذاته ساعيا إلى صياغة ضمير الإنسان وضمير المجتمع على السواء الصياغة التي تثمر إنسانا سويا ومجتمعا سليما ، ولكي يحقق مسعاه فإنه قد يخاطر بنفسه لقاء الكشف عما تنطوي بنية عليه المجتمع من عفن ، والتنبيه إليه ، والتحذير منه ، ومواجهة شتى السلطات المتسترة عليه ، وهو في ذلك لا يواجه السلطة لذاتها ، ولكن لآثارها المدمرة

على الفرد وعلى المجتمع . إن أي وصاية على الأديب هي في واقع الأمر وصاية على المجتمع ، وذلك حين نرسم له جغرافية ثقافته مشفوعة ببيان حدودها وآفاقها.

وهذه الدراسة هي – فيما أعلم – أول دراسة تتناول الموضوع الذي تعالجه ، لذا فإنها تتجه وجهة شمولية ، سواء من حيث الموضوع الذي يتناول الشاعر العربي بصفة عامة ، وليس شاعرا معينا ، ولا حتى شعراء قطر بعينه ، أو من حيث الفترة الزمنية التي تغطى النصف الأخير من القرن العشرين ، وإن كان الباحث يضطر – في أحيان قليلة – أن يمد بصره خارج هذا الإطار الزمني ليوضح موقفا ، أو يفسر أمرا ، أو يعزز رؤية ، أو يدعم فكرة.

وهذه الوجهة الشمولية ستجعل الإحاطة بالموضوع من كل جوانبه أمرا فوق طاقة البحث ، فبحسبه إذن أن يشير إلى أهمية الموضوع ، وأن يكشف بعض ملامحه ، ولو أنه استطاع أن يلفت نظر الباحثين ليعمقوا ما ورد مُبَسَّطا ، أو يَبْسطوا ما ورد مختصرًا ، أو يتناولوا بعض فصوله أو أبوابه برؤى جديدة ؛ لو أنه استطاع أن يصنع هذا ، أو بعض هذا ، لأصبح حقه في الحياة مشروعا.

لا أود أن أشغل القارئ بالحديث عن محتويات الكتاب ، فنظرة سريعة إلى ثبت المحتويات تكشف عن خطته ، وتومئ في ذات الوقت إلى منهجه . فقط آمل أن يكون طموح المؤلف مشروعًا حين يرتكز على استراتيجية نقدية لا تعزل النص عن الحياة . إن النص يشتبك مع

الإنسان ليوقظ وعيه ويأخذ بيده نحو دوائر الضوء من خلال لفت نظره إلى مناطق العتمة التي يحياها دون أن يحسها ، أو ربما هو يحسها ، لكنه بحكم الاعتياد يتآلف معها إلى أن يألفها.

إن الفضل في إتمام البحث يرجع إلى كل الذين ساهموا في بنائه سواء أكانوا مبدعين أم نقاداً أو مفكرين ممن وردت أسماؤهم في قائمة المصادر والمراجع . غير أن الفضل الذي لا ينكر يرجع إلى كثير من المقالات الجادة التي دأبت مجلة "فصول" على إتحافنا بها ، والتي ساهمت بشكل مباشر في تكويننا العقلي والنقدي ، ويعترف الباحث بأن فضل المقالات (الأبحاث الصغيرة) على هذا البحث أكبر بكثير من فضل الكتب ، إذ اتضح أن الكاتب الجيد الذي يحتشد لكتابة بحث صغير في مجلة متخصصة مثل " فصول " أو " إبداع " – اتضح أنه يضع في بحثه هذا ما يمكن أن يوضع في كتاب ، وهو في ذات الوقت يوفر وقت القارئ حين يعفيه من الاستطرادات معتمدا في كتابته على التكثيف والتركيز ، ولعلها فرصة لتوجيه نظر الباحثين الشبان إلى أهمية متابعة هذه المقالات ، فسيجدون فيها – إلى جانب الكتب – فائدة كبيرة لا تنكر. فقراءة مقال قد تغني عن قراءة كتاب ، وأكثر من كتاب ولعلهم يجدون فيها مدرسة لتجنب الحشو الذي ابتُليت به بحوثنا حتى أصبح عدد الصفحات أحد مقاييس الجودة.

الشاعر والسلطة

"إن الحرية الموجودة في الوطن العربي كله لا تكفي لكاتب عربي واحد"
يوسف إدريس

يعاني الكاتب العربي بصفة عامة ، أزمة في الحرية ، وحين يُشبِّه عدد كبير من الأدباء مساحة الحرية المتاحة لهم بالهامش ، بل حين يصفون هذا الهامش بالضيق أو الضآلة أو المحدودية ، فإن هذا يكشف عن حقيقة الأزمة التي يحيونها ، يقول عبد العزيز المقالح: " ولعل أغرب ما في واقع الوطن العربي أن هوامش الحرية التي كانت موجودة في بعض أقطاره بدأت تضيق ، وصارت مساحات المنع والحرام تتسع يوما بعد يوم ، كما تضاعف السوء في الأقطار التي كانت متخلفة أساسا، وكان كل شيء فيها حراما، و" الحلال " الوحيد فيها أن تكون عبدا صامتا ذليلا " (١)

ويضيف أحمد الفقيه إلى جانب ضيق هامش الحرية آفة التحريف أو التأويل التي يتبرع بها جهلة ينصّبون أنفسهم أوصياء على القيم ، ويمنحون لأنفسهم حق التفسير والتأويل يقول: " إن أخطر الآفات التي

---

(١) عبد العزيز المقالح : " في مناخات القمع والتعصب" فصول ، مج ١١، ع ٣، خريف ١٩٩٢ ص ١٩٠ .

مُني بها واقعنا الثقافي العربي ، إضافة إلى ضيق هامش الحرية ، هي آفة " التحريف " أو ما نطلق عليه تجاوزا " التأويل " ، بمفهومه الدارج والمتداول في أوساط العامة ، والتأويل هنا غالبا ما يقوم به مخبرون صغار ، أو خطباء مساجد لا يعرفون من الدين إلا القوالب العتيقة الجامدة . ينظرون دائما إلى كل إبداع ، أو صاحب فكر ، نظرة شك وريبة ، وعندما لا يجدون مأخذًا واضحًا .. يلجأون إلى هذه الوسيلة الرخيصة الماكرة التي تبحث بين السطور عن أدلة اتهام وإدانة .." (١)

ويزداد هذا الهامش الضئيل ضيقا ليصبح محدودًا جدًا ، إذ يبدو الكاتب محاصرًا بحشود من القيود ، يقول عبدالنبي اصطيف : "وهامش الحرية المتاح للكاتب في أي مجتمع من المجتمعات ، على اختلاف فيما بينها محدود جدا ، لا يتجاوز هامش " **الرقص في السلاسل**" إذ ثمة قيود لا يستهان بها من اللغة والفن والتراث ، والمتلقي ، والمجتمع ، وغيرها ما يكفي ليبدد هذه الحرية ، ويذروها أدراج الرياح " (٢)

ويستعرض عبدالنبي اصطيف كيف أن كل عنصر من العناصر السابقة يشكل قيدا على الأديب، ثمة قيد اللغة يفرض عليه أن يدفع الدماء في شرايين اللغة الحرفية لتصبح لغة مجازية تصويرية قادرة على بعث رؤاه . وثمة قيد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نص الكاتب

(١) أحمد الفقيه : المشي وسط حقول الألغام لمصدر السابق ص ١٩ .

(٢) عبدالنبي اصطيف : هامش الحرية في الممارسة الأدبية، مجلة فصول، مج ١١، ع ١ ، ط٢ ، يناير ١٩٩٣ ، ص ٤٩.

باعتباره مؤسسة تحكم الممارسات الفردية بما يمثله من أعراف وتقاليد ومقاييس ومعايير، وتشكل في مجموعها رقيبا داخليا يقظا يدفع الكاتب إلى التغيير والتنقيح وربما إعادة الكتابة. أما قيد المتلقي فإنه يتضمن اعتبارات كثيرة منها صلة هذا المتلقي بالمرسل وموقفه منه ، فضلا عن شروط التلقي وظروفه ، وغير ذلك مما يترك بصمات واضحة على عملية إنتاج الأدب نفسها ، ويحد بالتالي من الحرية التي يتوهم أن الكاتب ينعم بها . أما قيد المجتمع فلأنه " يشكل الوعاء الحيوي لعملية إنتاج الأدب ، والذي تؤدى مؤسساته العديدة أدوارها المختلفة في عملية الإنتاج هذه " (١)

هذه القيود كلها تدخل في إطار دائرة صغيرة محدودة في العلاقة بين المبدع والمتلقي ، فما بالنا بالقيود الأخرى التي تحتويها دائرة الحياة الكبرى، ولذا نجد كاتب المقال السابق يبدى تعاطفه مع الكتّاب في نهاية مقاله قائلاً :" **فرفقًا بالكتاب ، إذ لهم من قيود لغتهم ، وفنهم ، وبنية تراثهم ، والمواريث الأخرى ، وتأثير قارئهم ومؤسسات مجتمعهم ما يكفيهم ليبدد الحرية " الموهومة " التي ينعمون بها "** (٢)

حشود القيود هذه تُفهم – كما يذهب أحمد عمر شاهين – على أن القاعدة هي التقييد ، أما الحرية فهي الاستثناء (٣) يؤكد هذا ما يهمس به

(١) المرجع السابق ص ٥١ .

(٢) المرجع السابق ص ٥٢ .

(٣) أحمد عمر شاهين : " الحرية هي الاستثناء " مجلة فصول، مج ١١، ع٣، خريف ١٩٩٢ ص ٣٦

ممدوح عدوان في أسىً بالغ قائلا: **أنا لا أعرف الآن كيف أكون حرًا، لم أتعود ذلك، ولم أعشه، ولم يأت في ميراثي"** [1]

ولأن هذه الحرية غائبة على الأرض ، فإنها حاضرة على الورق. يقول إدوار الخراط : " الحرية هي من التيمات والموضوعات الأساسية ، ومن الصبوات المحرقة اللاذعة التي تتسلل دائما إلى كل ما أكتب ، أو على الأصح " تسيطر " عليه صراحة إن كان في الحرية سيطرة ، الحرية المتحققة والمحبطة معا " [2] . ولأن الحرية المحبطة أكبر بكثير من الحرية المتحققة فإن الأديب يصرخ من خلال هذا السيل من الأسئلة معبرا عن شكه في جدوى ما يقدمه في ظل مناخ فاسد. يقول مهدى الحسيني بعد معاناة طويلة مع الرقابة ومحاولات القمع والتهميش : " هل أنا واقف عند هذا الحد ؟ أليس في الإمكان أبدع مما كان؟ هل هذه حدود طاقتي ومعرفتي وموهبتي ؟ هل هذه قدرتي ؟ أم أن هناك فرصًا لإبراز تجليات جديدة ؟ هل أستطيع أن أصنع شيئا قيما أم أنا واهم ؟ أم أن كل شيء هباء وقبض الريح ؟ [3]

لكن يبدو أن الأديب العربي لا يستطيع أن يتحرر تماما إلا إذا قرر ألا تُنشر كتاباته إلا بعد الموت . وهذه نوال السعداوي المتهمة بتجاوز الخطوط الحمراء تقول : " حين تعصف بي الشجاعة بما يشبه

(١) ممدوح عدوان : " الحرية أ : أين سمعت هذا الاسم " نفسه ص ٢٩٥ .
(٢) إدوار الخياط : " أنا والطابو " نفسه ص ٤٣ .
(٣) مهدى الحسينى : "من الإلهام إلى الإحباط والعكس" نفسه ٣١٠

الجنون أكتب ما أريد بلا حرص ولا حذر. وهذا بالطبع لا يجرؤ أحد على نشره، وينطوي داخل دوسيه غلافه أزرق، كُتبت عليه هذه العبارة : " **منشورات ما بعد الموت** : إنها الكتابات التي أنجح في كتابتها دون رقيب داخلي ؛ هذا الرقيب الذي يختفي داخل ملابس عسكرية ، وفي يده صولجان يشبه ذلك الذي يحمله الملوك والرؤساء " (١)

وتتجسد أزمة الحرية من خلال التصوير، وذلك حين يصور الكاتب نفسه كما لو كان يرقص في السلاسل ، أو كما لو كان يسير في حقول ألغام ، أو كما لو كان في مقدوره أن يلقى بنفسه في النار إن أراد أن يكون حرا، أو يشبه نفسه بالكلب المشدود إلى حبل معقود بساق شجرة.

سبقت الإشارة إلى قول عبدالنبي اصطيف حين صور مساحة الحرية المتاحة بأنها لا تتجاوز هامش " **الرقص في السلاسل** " (٢) أما أحمد إبراهيم الفقيه فيقول:" **اصبحت سعيدا لأنني صرت من أصحاب الأقلام ، لكنني سرعان ما اكتشفت أن ممارسة الكتابة تشبه تماما المشي وسط حقول الألغام** " (٣) ونجده في موضع آخر يعزز هذه الصورة بصورة أخرى هي صورة القافز وسط أطواق النار وذلك حين يقول :

---

(١) نوال السعداوي : مجلة فصول ، مج ١١، ع٣ ، خريف ١٩٩٢ ص ٣٢٦

(٢) عبدالنبي اصطيف : نفس المرجع ص ٤٨

(٣) أحمد إبراهيم الفقيه : نفسه ص ١٨

" إن الأديب العربي ، وهو يشق طريقه وسط حقول الألغام بحاجة إلى درجة من الوعي بالظروف والمعطيات ، يجعلها سلاحًا يعينه على الاهتداء إلى المواضيع التي يحقق بها تلك المعادلة الصعبة؛ معادلة النجاة دون التضحية بشروط الفن ورسالته ، أو بعبارة أخرى ، على الكاتب وهو يقفز داخل أطواق النار ، أن يهتدي إلى ارتداء الملابس الواقية ، التي تجنبه من الموت احتراقا". (١)

لم يعد أمام الكاتب خيار ما دام قد انحاز إلى فنه ، سوى أن يلقى بنفسه في دائرة النار ، وعليه بعد ذلك اختيار الملابس الواقية التي تمكنه من الخروج بسلام. ويؤكد نزار قباني هذا المعنى حين يقول : " الكاتب العربي لا يملك خيارين أبدا . إن عليه أن يكون إما في داخل النار .. وإما في داخل الماء ". وبكلمة أدق .. لا يمكن للكاتب أن يصطاف ستة أشهر في إقليم اللون الأخضر ، ويشتى ستة أشهر في إقليم اللون الأحمر .. وإلا سقط على الحدود الفاصلة بين اللونين وخسر الصيف والشتاء والأرض والسماء" (٢)

وتتوالى عناقيد الصور التي تبرز حرص السلطة على حصار الشاعر وعدم السماح له بالحركة سوى في مساحة محدودة ، ودائرة معلومة. يقول سليمان فياض: " لكن السلطات تأبى أبدا إلا السيطرة ،

---

(١) نفسه ص ٢٠

(٢) نزار قباني : العصافير لا تطلب تأشيرة دخول ، منشورات نزار قباني ، بيروت، ط١٩٨١،١ ص ١٢٦ .

عبر كهنتها وساستها وآبائها ، تأبى إلا أن تجعل (مني ، لا) منك ، ذلك الكلب المشدود إلى حبل معقود بساق شجرة ، يقصر غالبًا ، ويطول حينًا، لشتى الأغراض ، ليحدد (لي ، لا) لك مساحة الحركة ودوائرها . بعدًا عن الشجرة ، وقربًا منها ، فهي شجرة السلطة ، أو أشجار السلطات ، والأرض من حولها ملك لها ؟ " (١)

وحين تضيق الدائرة إلى هذا الحد يهذب الكاتب طموحه ، وتتواضع غاياته ، ويرضى بالوصول إلى منتصف الطريق ، أو حتى بما دون ذلك . يقول أحمد عباس صالح :" **وقد تعلمت مثل أغلب كُتَّاب جيلي أن أقنع نفسي بنصف الهدف الذي أقصده من الكتابة أو حتى بجزء منه** ".(٢) وقد يؤجل الشاعر كلمته لأن الوقت لا يسمح ، يقول عبدالعزيز المقالح : " **لا تزال هناك كتابات مطوية في انتظار زمن جميل قد يأتي** ". (٣) وعلى هذا يظل الشاعر موضوعا تحت المراقبة، ويظل صوته محاصرا ، وتظل رقبته مشدودة بحبل ، ثنياه بيد السلطة . ويبقى الفن – كما يقول صلاح عبد الصبور– " أخفت الأصوات بحيث تطمع كل أنواع النشاط الإنساني الأخرى في أن يعلو صوتها على صوته ، **فرجال الفن هم أضعف الرجال حولاً ، وأقلهم صولة** ، وهم لا يستطيعون حماية أرضهم بالذراع والسيف . وكثيرا ما يشتبه عليهم

---

(١) سليمان فياض : "المستبد العادل" فصول ، مج ١١ ، ع ٣ ، خريف ١٩٩٢ ، ص ١٥٨ .

(٢) أحمد عباس صالح : مرجع السابق ص ٢١ .

(٣) عبد العزيز المقالح : " في مناخات القمع والتعصب". مرجع سابق ص ١٩٤ .

الأمـر ، فيتوهمـون أنفسـهم أتباعـا لرجـال السياسـة أو رجـال الـدين أو غيرهما من قبائل العمالقة. [1]

إن السلطة التي تقبض على رقبة الشاعر هي في الحقيقة محصلة لحشد هائل من السلطات التـي تفاعلـت وتجادلـت وتشـابكت وتزاوجـت وتناسلت . إن السلطات العملاقة تصالحت جميعا لتخمد صوت الشـاعر أو لتهذب حواشيه لتجعله رقيقًا ناعمًا ، ولنـا أن نتخيل حجم الضـغوط التي تسقط على رأس الشاعر إذا تم التصالح بين السلطات : السياسـية والاجتماعية والثقافية والدينية ، مع الأخذ فـي الاعتبـار أن لكـل سـلطة جيشها المزود بكافة أنواع الأسلحة ، يضاف إليها أدوات القهر الطارف منها والتليد . وفضلا عن السلطات السابقة ثمة سلطة الرقيب الداخلي ، وهي أسوأ أنواع السلطات ، وذلك لأنها محصـلة لكل السـلطات ، ولـو تصورنا السلطات جميعا مجموعـة مـن الثمـار المرة وقد عصـرت ، لكانت الخلاصة هي سلطة الرقيب الـداخلي ؛ تلـك التـي تـلازم الشـاعر ليل نهار ، في الصحو وفي المنام.



(١) صلاح عبدالصبور : حياتي في الشعر ، ديوان صلاح عبدالصبور ، المجلد الثالث ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٧ ، ص ١١٠ .



الفَصْلُ الأَوَّلُ

الشاعر والسلطة السياسية

الشاعر والسلطة السياسية

> "إن مشكلة العالم العربي الأولى ، هي مشكلة علاقة الكاتب بشهريار. فشهريار يريد حفاظا على سلالته ان يخصى الكاتب ، والكاتب يرفض - حفاظًا على فحولته - الدخول إلى غرفة العمليات. وهكذا يستنفر شهريار حرسه وعسسه لإقناع الكاتب بفضائل الخصي"
>
> نزار قباني

مُقَـدِمَة :

في عالمنا يربطون غالبا بين حب الوطن وحب سلطته السياسة ، كما ربطوا من قبل بين حب الله وحب هذه السلطة ، وإذا كان الربط الثانى هو محاولة لتأليه السلطة وإضفاء صفات مثالية عليا عليها ، ليصبح كل ما يصدر عنها من أقوال وأفعال شيئًا مقدسًا فإن الربط الثاني يُخرج هذه السلطة من وصفها الإنساني حيث فرص الإصابة والخطأ واردة ، ويرفعها إلى مستوى الرمز الذي تَجسَّد فيه الوطن، ويصبح أي نقد للسلطة ليس موجها إلى شخص ، ولكنه موجه إلى الوطن، وتصبح – من ثم – الخيانة الوطنية تهمة (سداح مداح) يمكن أن يتهم بها أي إنسان لا يعجب أصغر غفير في حرس السلطان. هنا يتم التوحيد بين الوطن وبين السلطة التي تحكمه ، ويفطن مكسيم رودنسون إلى الابتزاز الذي يخضع له أبناء الوطن العربي حين يُرَدّد على مسامعهم دائما مثل هذا القول : " تحبون وطنكم ، إذن عليكم ان

تحبوا الزعيم الأكبر الذي يقودنا على طريق النصر ، ويقود بلادنا الجميلة بالتأكيد نحو مستقبل مشرق ، وإلا فانتم خونة " (١) ولا يفوته أن يعلق على هذا القول بقوله : " دعاية لا تكل توحد بين الأسياد والأفكار السائدة من جهة ، والجوهر الأبدي للأمة من جهة ثانية . وهذا لا يتعدى كونه مجرد تزوير بالتأكيد " (٢)

والخطورة هنا هي في التوحيد بين العرضي الزائل، والجوهري الثابت ، وهو توحيد أو قران محكوم عليه بالفشل ، والتاريخ العربي شاهد على محاولات عديدة من جانب سلطات وظفت كل ما تملك من أدوات للترويج لفكرة التوحيد هذه ، غير أن الفكرة قد نجحت في أن تفرض نفسها في حضور السلطة ، إلا أنها انهارت بعد غيابها، ولعل السبب الأكبر في هذا يرجع إلى أن هم السلطة يكون محصورا في دائرة المجد الشخصي أكثر من اتساعه ليدور في دائرة المجد الوطني. أما النتيجة التي تترتب على مثل هذا التوحيد فهي إصرار السلطة على التمسك بمكانها والتشبث به، **واتخاذ كل الاحتياطات والضمانات التي تحول دون تداول السلطة** . أليست روح الوطن الأثيرية قد تجسدت في شخص هذا الزعيم ؟! . فكيف إذن يتصور مثل هذا الزعيم أن تتجسد روح الوطن في شخص آخر !!

(١) مكسيم رودنسون : في بيت الشعر ، مجلة فصول ، مج ١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧ ص ٣٦٥.
(٢) مكسيم رودنسون : المرجع السابق ، نفس الصفحة .

وعندما يبلغ الإحساس بالحاكم إلى أنه أصبح الوطن ، يتعرض هذا الوطن للانهيار ، لأن الحاكم سيتصرف فيه باعتباره المالك الوحيد له ، وصاحب الكلمة الأولى والأخيرة فيه ، ويصبح الوطن في هذه الحالة سلعة يمكن أن يبيعها الحاكم أو يقدمها هدية إلى الأحباب والأصحاب .(١)

غير أن النتيجة الإعلامية المترتبة على هذا هي سيادة خطاب إعلامي يدير ظهره للوطن الذي ذاب واختفى ، ويولي وجهه شطر الروح التي تبلورت وتجلت في شخص الزعيم. ثمة تلال من الكتابات التي تنشر في صدور صفحات الصحف (القومية) بالذات تنطوي بنية خطابها على توجيه جل اهتمامها إلى الروح في مقابل تهميش الجسد ، هذا إذا انطلت علينا صدقنا تخييلات الخطاب الإعلامي التي تومئ بأن الزعيم هو الروح ، أما الوطن فهو الجسد.

(١) الطريقة التي تصرف بها السادات في كنوز الآثار المصرية مثال على ذلك . وقبل السادات كان عبد الناصر يقدم بعض هداياه من الآثار المصرية. غير أن محمد حسنين هيكل الذي لم يغفر للسادات ما فعله، برر ما فعله عبد الناصر بأن هداياه كانت تقدم إلى هيئات رسمية . وأن ما جرى تقديمه منها كان يجب أن يكون من آثار متكررة ، وبالطبع هو تبرير غير مقنع لكن ما يجب أن نؤكد عليه هو أن الحاكم ما كان يمكنه أن يتصرف في ثروة بلاده القومية إلا بعد أن تلبسه إحساس بأن الوطن قد تجسد فيه.

راجع : محمد حسنين هيكل : خريف الغضب شركة المطبوعات والتوزيع ، بيروت ، ط١٣" ١٩٨٩" ص ١٢٦ – ١٣٤ ص ٣٨١ - ٣٨٦

لقد أصبح الكاتب " يكتب وعينه على السلطة ، أي يكتب لقارئ رئيسي هو رئيس الجمهورية، فقد كان هذا الرئيس هو المرجع الأوحد، وقد تحول ذلك إلى حقيقة كبرى تغطي كل مساحات القراءة ... وهكذا أصبح القارئ الذي يتخيله الكاتب في ذهنه هو الرئيس والسلطة الحاكمة بشكل عام، وتسابق الكتاب لمخاطبته ، ومحاولة التأثير فيه ... وراح الرأي العام وجمهور القراء يغيب عن ذهن الكاتب بالتدريج حتى أوشكت صلة الكاتب بالقارئ على الانقطاع ولم يعد التأثير فيه ذا أهمية كبيرة " (١)

لقد أصبح الكاتب مبرمجًا على أن يغنى في الذات السلطانية ، أما إذا حاول أن يحتفظ لنفسه باستقلالها، فعليه أن يدفع ثمن هذا الاستقلال. تقول نوال السعداوي : " في تجربتي الحياتية داخل السجن (١٩٨١) قضيت الليل والنهار أبحث عن الجريمة التي اقترفتها . لم أدخل أي حزب سياسي . لم أقترف خيانة زوجية . لم أحمل سفاحا . لم أسب أحدًا . **بعد ثمانين يوما وليلة من البحث داخل الزنزانة أدركت أن جريمتي هي عدم فناء ذاتي في ذات رئيس الجمهورية**" (٢)

---

(١) أحمد عباس صالح: حياة الكاتب في ظل السلطة ، مجلة فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢م ، ص ٢٢ وينبغي التنويه إلى أن الكاتب يتحدث عن الفترة الناصرية .

(٢) نوال السعداوي : تجربتي مع الكتابة والحرية، فصول ، مج ١١ ، ع ٣ ، خريف ١٩٩٢ ، ص ٣٢٠ .

وإذا كان الزعيم الذي توحد بالوطن ، أو الوطن الذي اختُزِل في الزعيم هو أحد أوجه السلطة السياسية فإن " **الملك** " يمثل وجها ثانيا ، وهو يبدو على مرآة الشاعر متربعا على عرش ينخر فيه السوس ، سواء من قبل المهرجين الذين يعيثون فسادا في البلاط ، أو من قبل السلطة نفسها التي تبدو مشغولة بشراء أدوات تجميلها ، أكثر من انشغالها بعمليات التجميل الحقيقي المتصلة برفع مستوى (رعاياها).

وسواءً تمثلت السلطة في زعيم متوحد بالوطن أم تمثلت في ملك محاط ببلاط فاسد، فإن السلطة في كلا الأمرين مرشحة لأن تصبح طاغية ، وقد تزداد درجة طغيانها فتتحول إلى سلطة متألهة . وهاتان هما صورتا السلطة التي سندرسها في هذا الفصل:

١- سلطة الملك .

٢- سلطة الطاغية المتأله .

١- سلطة الملك

ما بال الزمان يضن علينا برجال
ينبهون الناس ويرفعون الالتباس
يفتكرون بحزم ويعملون بعزم
ولا ينفكون حتى ينالوا ما يقصدون
عبد الرحمن الكواكبي

لا تختلف صورة الملك كثيرًا عن صورة الزعيم ، فلئن كان الثاني قد توحد بالوطن ، فإن الأول قد ذهب إلى أبعد من ذلك حين توحد مع الله ، سواء من خلال اللغة التي يُخاطب بها ، أو من خلال الطريقة التي يُجثى بها أمامه التماسا لبركاته ، أو من خلال نظرته إلى نفسه ثم نظرته إلى الآخرين.

يفصح عنوان قصيدة " مضحك الملك" (١) عن موضوعها الذي يبرز نفاق " المضحك " ودغدغته لعواطف الملك الساذجة من ناحية ، ويبرز من ناحية أخرى هشاشة هذا الملك وجهله لأن أي " مغنى " يستطيع أن يستحوذ عليه من خلال العزف على أوتار عظمته المنتفخة؛ منطقه الذي لا يدانيه صواب ، وحكمته التي " لم يحوها كتاب " ولا يتوقف المسامر الأنيس عن صوغ تحفه التي يخرجها من " كمه النفيس" إلا بعد أن يصل بمليكه إلى أعتاب رب الأرباب ، وهاهي اللهجة التي يبتهل بها المضحك إلى مليكه :

(١) فاروق شوشة : مجلة إبداع ، مايو ١٩٨٣ ص ٤٤، ٤٥

الملك لك
الملك لك
فكل ما تقوله صواب
وحكمةٌ " لم يحوها كتاب "
...
" يا سيدي
ما أجملك!
ما أعذبك!
لولاك ما دار الفلكْ
ولا انتهي التاريخ من بلادنا ، بلا جدال
ألست أشجع الرجال
والطاهرَ النقيَّ في مهابة المَلَكْ

ويعرض علينا المقطع الثاني من القصيدة صورة المضحك وقد تقمص شخصية مليكه ، يحيط به صغار القوم ، ويُعاد إنتاج المشهد الأول ، ويتكرر ما كان يقوله المضحك للملك ، ولكن على لسان هؤلاء الصغار الذين يرفعون شأن المضحك إلى مرتبة الملك ، أليس هو بوابة الملك:

نشهد أنك المقرب الأثير
والصاحب الخطير
وأننا بين أصابعك
تملكنا ، كيف تشاء

وهكذا يئول الملك له ، وكذلك المشيئة ، ويعاد – من ثم – إنتاج القمع:

ويستحيلُ شاعرُ الربابةْ
في سَمْتِهِ المنفوخْ
ربًا يجالس المسوخ
والقامةُ التي اعتادت صنوف الانحناء
انتصبت فارعةً تهتز كبرياء
وتستدير في شموخٍ
لتمنحَ الصغار لفتةً أو لفتتينْ
وينتهي الكلامْ

لكن المفارقة التي يحتفظ بها المقطع الثالث تبدو حين تحدث الثورة ، ويضطر الملك إلى الهرب بحثا عن أرض تقله ، فيخرج الناس على مغنيه ليكشفوا له الحقيقة التي غابت عنه ، وهي أن مليكه الذي أطلق له البخور وأنشد الأشعار ، ليس سوى مضحك الملك الذي كان قبله . ويتأكد حدس القصيدة في أن القمع لا ينتج سوى القمع ، وأن هؤلاء الذين يرتدون ريش الطواويس مختالين متباهين علينا هم في الحقيقة لا يختلفون عنا ، ونحن الذين صنعناهم حين نفخنا فيهم حتى صاروا أربابا ، لكن الأرباب الورقية سرعان ما تزول وتكنسها رياح الحياة.

◆ ◆ ◆

يعالج نفس القضية المفكر المغربي عبد اللـه حمودي فـي كتابـه " الشيخ والمريد " إذ يحلل طبيعة السلطة في المغرب من خلال العلاقة بين الشيخ والمريد. الأول يهيمن على الثانى ، والثـاني يستسلم لـلأول لكن ما أن يصير الثانى شيخًا حتى يصبح صـورة مـن أسـتاذه . ويظـل إنتاج القمع مستمرًا .[1]

والسلطة في قصيدة " حكايـة المغنـى الحـزين" [2] جماعـة مكونـة مـن رجـال بـلاط فاسـد ، أمـا المغنـى فـي هـذه القصـيدة فيقـوم بـدور المضحك في القصيدة السابقة ، إذ عليه أن يتغنى بأمجاد هؤلاء الرجال وأن يشنف آذانهم بكل ما يطربون لسماعه:

يا سادتي الأماجد ، الأشاوس
الأحامد ، الأحاسن
يا زينة المدائن
يا أنجم السارى
مفرقين في البلاط تزدادون روعةً وحسنا
فإن تجمعتم
فنور كل كوكب يخامرُ النورَ الذي يَبُثُّه رفيقه
ولا يذوبُ فيه
(أقولها صدقًا ، ولا أزيد فيهْ)[3]

---

(١) راجع كتاب " الشيخ والمريد" لعبد الله حمودي ، دار توبقال ، المغرب .
(٢) راجع القصيدة في " ديوان صلاح عبد الصبور" دار العودة ، بيروت ، ط١، ١٩٧٢ ص ٢٧٥: ٢٩٣
والقصيدة ضمن ديوان " تأملات في زمن جريح" .
(٣) ديوان صلاح عبد الصبور ص ٢٨٥ .

والسخرية هنا تبدو من خلال المبالغة في الوصف ، كما تبدو من خلال إضفاء صفات نسائية عليهم " الروعة والحسن والزينة والجمال" وهكذا تتناقض الصفات المتجاورة " الأشاوس / الأحاسن ... "، ثم تبرز السخرية أخيرا من خلال تعليقه الذي يضعه بين قوسين مؤكدا أنه يقول الصدق لا يتجاوزه فإذا عرفنا أن بقية الحاشية التي تحيط بهؤلاء " السادة " بالإضافة إلى " المغنى" تتكون من " مهرج البلاط ، والمؤرخ الرسمي ، والعراف " - إذا عرفنا ذلك أدركنا أن البلاط ليس فاسدا بأهله فقط، ولكن بحاشيته أيضا، وكأن الفاسدين يستدعون بعضهم ليتواءموا سويًا.

ويبدو أن الشاعر / المغنى قد استشعر وقع غنائه الجميل باديًا على ملامح سادته الأماجد ، ويبدو أنه قد استشعر أيضًا أنهم في حاجة إلى المزيد من هذا الغناء الذي يروى ظمأهم إلى التعظيم والتمجيد ، كأنما يكشف عما بداخلهم من خواء ، من خلال جوعهم إلى مثل هذا الثناء ، لذا نراه ينهال عليهم بسيل من الصفات:

الله ما أعظَمَكُمْ ، وما أرقّكُمْ وما
أنبلكم ، وما أشجعكم ، ما
أخبركم بالخيلِ والطعانِ والضراب والكمائنْ
والفتح والتعمير والتدمير والتحبير والتسطير
والتفكير والتخريب والتجريب والتدريب والألحان
والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء
والشراء والكراء والعلوم والفنون واللغات

والسمات
وباختصارْ
انتُمُ هديةُ السماء للتراب الآدمي ،
نحن حفنة الأموات
وشارةٌ على اقتدار الله أن يخلق امثالا من الفانين
" ليس على الله بمستنكر
أن يجمع العالم في عشرين "
اقولها صدقا ولا ازيد فيه (١)

ويصل الشاعر بهذا إلى ذروة سخريته ، ليس من خلال هذه المبالغة المضافة إلى المبالغة السابقة فحسب ، ولكن أيضا – من خلال الصياغة التي يتعمد فيها الجمع بين المتناقضات من الصفات(التعمير / التدمير) ، (البناء، التخريب) ، كما يأتي تسلسل الصفات غير محكوم بمنطق ؛ اللهم إلا منطق الصياغة اللغوية التي ترضى فضول آذان مستمعيها بمحسناتها الشكلية : (التعمير ، التدمير ، التحبير ، التسطير، التفكير) ، (التخريب ، التجريب ، التدريب) ، (الأوزان – الألوان) ، (البناء ، الغناء ، النساء) ، مما يؤكد ضحالة المستمعين وجهلهم ، وعدم تفكيرهم فيما يقال لهم ، ويؤكد كذلك أن اهتماماتهم محصورة في إطار الشكل دون المضمون.

(١) المصدر السابق ص ٢٨٦– ٢٨٧

ويمعن الشاعر في سخريته بعد أن يسوق هذا الفيض من الصفات بقوله : " وباختصار " التي تأتى منفردة في سطر لتلفت النظر إليها ، وفي ذات الوقت لتعطى المغنى فرصة لالتقاط الأنفاس (أنفاسه هو) وجذب أسماع السادة للإنصات إلى المختصر الذي سيمثل نقلة أخرى على طريق المبالغة؛ نقله من مستوى أفقي أرضي ، إلى مستوى رأسي سماوي حتى تصبح سلطتهم اختيارًا سماويًا وليست فقط اجتهادًا أرضيًا:

" انتم هدية السماء للتراب الآدمي ،
نحن حفنة الأموات
وشارة على اقتدار الله ان يخلق امثالا من الفانين"

ويؤكد المعنى على هذه الفجوة التي تفصل السلطة المنتسبة إلى السماء، عن الشعب (حفنة الأموات) الذين ينتسبون إلى الأرض (التراب الآدمي) ويؤكد الخطاب كذلك على أن هؤلاء السادة ليسوا بشرا عاديين ، إنهم فوق مستوى البشر وهم يحكمون بتفويض من الله بل إن الله قد خصهم بخلق متميز ليكون شارة قدرته على خلق أمثال متميزين من البشر العاديين الذين مآلهم إلى الموت ، وكأنهم لا يجوز عليهم ما يجوز على بقية البشر من موت . وفي مقابل المبالغة في التهويل من شأن هؤلاء السادة ، يبالغ في التهوين من شأن الناس العاديين وذلك حين يعبر عنهم بـ " حفنة الأموات " وأخيرًا يبالغ في

الإمعان في السخرية وذلك حين يختتم أغنية النفاق الجميلة ببيت أبي نواس الشهير:

ليس على الله بمستنكر   أن يجمع العالم في واحد

ولكن بعد أن يستبدل كلمة " عشرين " بكلمة " واحد " ليأتي العد الجديد مطابقا لمقتضى الحال (١)

❖ ❖ ❖

المضحك في قصيدة " مضحك الملك " يؤدى دوره بمهارة ، لأنه مهيأ خلقيًا ونفسيًا لهذا الدور . أما " المغنى" في قصيدة " حكاية المغنى الحزين" فيؤدى دوره وهو يشعر بقدر بالغ من المرارة ، لذلك يوصف بأنه " حزين " وهو حزين لأنه شاهد على مفاسد البلاط وهي بدورها رمز لمفاسد مجتمع . أما الشاعر الذي نحن بصدده الآن فشأنه مختلف عن النموذجين السابقين ، فلا هو براغب في التقرب من السلطة ليؤدى دور " المضحك " ولا هو بحريص على الاقتراب من البلاط لفضح ما ينطوي عليه رجاله من مفاسد ومباذل ، وهذا أمر طبيعي بالنسبة

---

(١) التعديل الذي أجراه صلاح عبد الصبور على بيت أبى نواس يذكرنا بقول نزار قباني:

ليس هذا الوطن المحكوم من عشرين سلطانا ...
ومن عشرين قرصانا ...
ومن عشرين سجانا
يسمى وطني الأكبر

راجع : قصائد مغضوب عليها . ص ٥١.

لشاعر رومانسي شغلته تأملاته ووجدانياته عن السلطة وألاعيبها. غير أن السلطة هي التي فرضت نفسها عليه ، وذلك كما يتضح من خلال قصيدة " الشاعر والملك الجائر " [1] لإيليا أبو ماضي . يشي العنوان بأن ثمة توترًا في العلاقة بين الشاعر والملك . تتضح طبيعة هذه العلاقة من خلال مقاطع القصيدة الستة ، والتي يمكن إيجازها مجملة في دعوة الملك للشاعر ، ثم حثه بأن يصف جاهه ، ففي هذا الوصف – فيما يرى الملك – جاه وشرف للشاعر، لكن الشاعر بدلا من أن يفرح ، نراه يضحك ويسخر ، لأن ما يمتلكه – فيما يرى – يفوق ما يملكه الملك ، فثارت ثائرة الأخير الذي أمر بقتل الشاعر ، لكن لم يمض وقت طويل حتى تسلل عزرائيل إلى فراش الملك وقبض روحه لتلحق بروح الشاعر، وعلى شاطئ الموت يلتقيان وينسيان ما كان ، بل يتعانقان ، ويتصادق الضدان : المقهور والقاهر، ولكأن القبر يضحك من هذا الشمل الذي جمع الأضداد فيما يقول أبو العلاء [2] وتمضي الأيام ، ويزول مُلك الملك ، وتبقى كلمات الشاعر ضوءًا ونورًا وحكمة. يبلغ عدد أبيات القصيدة تسعة وسبعون بيتًا ، نختار منها هذه:

---

(١) راجع القصيدة في : أيليا أبو ماضي " شاعر المهجر الأكبر" دراسة: زهير ميرزا، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت ، ١٩٦٣ ، ط٢ ص ٧٩٠ – ٧٩٥

(٢) يقول أبو العلاء في هذا :

رب لحدٍ قد صار لحداً مراراً ضاحكٍ من تزاحم الأضداد

(١)

أمر السلطانُ بالشاعر يوما فأتاهُ
قال : صف جاهي ، ففي وصفكَ لي للشعر جاهُ
إنَّ ليَ القصرَ الذي لا تبلغُ الطيرُ ذراهُ
وليَ الروضُ الذي يعبقُ بالمسك ثراهُ
ولي الناسُ ... وبؤس الناس مني والرَّفاهُ
إن هذا الكون ملكي ، أنا في الكون إلهُ !

(٢)

ضحك الشاعرُ مما سمعته أذناهُ
وتمنى أن يُداجي فعصتهُ شفتاهُ
قال: إني لا أرى الأمر كما أنت تراهُ
إن ملكي قد طوى ملكك عني ومحاه

(٣)

فاحتدم السلطانُ أي احتدامْ | ولاح حبُّ البطش في مقلتيهْ
وصاح بالجلاد : هاتِ الحسام! | فأسرع الجلادُ يسعى إليهْ
فقال: دحرجْ رأسَ هذا الغلامْ | فرأسُهُ عبّ على منكبيهْ

(٤)

في ليلةٍ طامسةِ الأنجمِ | تسلل الموتُ إلى القصرِ
إلى سرير الملك الأعظمِ | إلى أمير البرِ والبحرِ !!
ففارق الدنيا ولما تزل | فيها خمورٌ وأغاريدُ
فلم يَمِدْ حزنًا عليه الجبل | ولا ذوى في الروض أُملودُ

(٥)

في حومـــه الموت وظِلّ البِلَى قد التقى السلطانُ والشاعرُ

هــذا بلا مجدٍ ، وهــذا بلا ذُلّ ، فلا بـــاغٍ ولا ثائـــرُ

عَانَقتِ الأسمالُ تلك الحلى واصطحب المقهورُ والقاهــرُ

وحين يصطحب المقهور والقاهر لا يصبح ثمة مقهور ولا قاهر، وكأن الموت هو الدواء الوحيد لداء القهر. أما الحياة فستظل بهذا المعنى ساحة للصراع التي تتمخض عن غالب ومغلوب يتحوّران ليكون القاهر والمقهور. وإذا كان الشاعر الرومانسي يرى أن لا أمل في استئصال جذور القهر إلا بالموت ، فإن هذه الرؤية تتسق مع طبيعته التي يؤدى غلبه الانفعال عليها إلى عدم إدراك الطبيعة الجدلية للحياة ، ومن هنا يكون اللجوء إلى مثل هذه الحلول التي تتسم بالحسم والصرامة، ولا تصبح هناك ثمة فرصة ولو لحوار بين الطرفين ، يبرز فيه كل منهما وجهة نظره . ويكون الموت هو المخرج الوحيد، والحل الوحيد أيضا.

◆ ◆ ◆

وإذا كان " الملك " يوظف سلطته في دفع الناس وعلى رأسهم الشعراء إلى التغني بملكه ، فإنه قد يوظف هذه السلطة في التسلي بهؤلاء الناس . يحلو للملك في مسرحية " بعد أن يموت الملك " أن

يتسلى ببعض أفراد رعيته ، فيقترح على مناديه " بهلول" أن يتزوج إحدى نساء القصر ، لكن المنادى لا يخفي على مليكه أن ليس لديه ما ينفع للزوجة ، ويبدو أن هذه المكاشفة قد لمست وترًا حساسًا لدى الملك العنّين ، فيصر على إتمام الزواج ، ويتزوج " بهلول" بالأمر:

بهلول
خذ هذى المراةَ زوجًا لكْ
وسترضى عنها حين تزول الكُلفةْ
وتحل الألفةْ

وعلى الفور يستدعى الملك " القاضي " ليتم هذا الزواج بالأمر أيضا:

" زَوِّجْ عبدي هذا من جاريتي تلك الآن "

غير أن القاضي يذكّر مولاه بأنه كان قد أصدر قانونا يقضى بألا ينعقد العقد سوى في "بيت العدل" ، فيمتعض الملك قائلا :

ما هذا يا قضي السوء
ما دمتُ انا صاحبَ هذي الدولةْ
فأنا الدولة ... انا ما فيها ، انا من فيها ...
أنا بيت العدل ، وبيت المال ، وبيتُ الحكمةْ
بل إني المعبد والمستشفي والجبّانة والحبس

بل إني انتم ، ما انتم إلا اعراضٌ زائلةٌ تبدو في صور منبهمةْ
وانا جوهرها الأقدس[1]

ويتضح أن القانون الذي كان الملك قد أصدره فيما يتصل بعدم انعقاد العقد سوى في بيت العدل– يتضح أنه – مثل كل القوانين – ليس إلا مسألة شكلية للحفاظ على جمال الصورة، أما الحقيقة فإن " الملك " يقبض على كل شيء ، ويُجْرى الشاعر على لسانه القول المأثور عن لويس الرابع عشر: " أنا الدولة " [2]، ولا يكتفي " الملك " بهذا التعميم ، فيفصِّله بعض الشيء " أنا ما فيها ، أنا من فيها " ليصبح مالكا ليس للبشر فحسب، بل للكائنات والجمادات . ثم هو مرة أخرى لا يكتفي بهذه الدرجة من التفصيل، فيعمد إلى تفصيل أدق يبدو من خلاله قابضا على كل السلطات: " أنا بيت العدل، وبيت المال ، وبيتُ الحكمةِ / بل إني المعبد والمستشفي والجبّانة والحبس" ثم بأنفة لا تخلو من نفحة إلهية يقول :" بل إني أنتم ، ما أنتم إلا أعراض زائلة تبدو في صور منبهمة / وأنا جوهرها الأقدس"

---

(١) صلاح عبد الصبور : بعد أن يموت الملك، دار الشروق، بيروت ، ط٢، ١٩٨٣، ص ٢٤

(٢) ولئن كانت المسرحية معالجة فنية للفترة الناصرية، إلا أن الرئيس السادات كان من أنصار هذا القول المأثور أيضا ، وترددت على لسانه أقوال مثل " شعبي" و" جيشي" و " أسطولي" ...... الخ وللمزيد راجع محمد حسنين هيكل : خريف الغضب ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ط ١٣ ، ١٩٨٦ ص ٣٧٥

وهو حين يقول " ما أنتم إلا أعراض زائلة .." يتجاوز ما قاله الخديوي لعرابي أمام قصر عابدين ".. ما أنتم إلا عبيد إحساناتنا " لأنه يرفع نفسه إلى مرتبة إلهية حين يجعل الناس تبدو في صور منبهمة وزائلة ، بينما هو الجوهر المقدس الباقي.

ويبدو الطغيان الملكي على مستوى استخدام الضمائر في المقطع السابق ، إذ يستأثر الملك **بعشرة ضمائر**: ستة منفصلة ، اثنين متصلين اثنين مضمرين . وفي مقابل هذا ترد " **أنتم** " التي تشير إلى الشعب مرتين من حيث الصورة الكتابية ، أما من حيث الدلالة المعنوية فإن " **أنتم** " الأولى تذوب في " **إني**" السابقة عليها " **بل إني أنتم** " وعلى هذا تُبتلع " **أنتم** " في جوف " **إني** " ولا يصبح لها وجود ، ويظل الوجود لـ " **إني** " مبتلعة ومحتوية " **أنتم** " . أما " **أنتم** " الثانية فترد في صيغة منفية عرضية " زائلة "

وبهذا يبدو طغيان السلطة من خلال طغيان الضمير الدال عليها سواء من حيث العدد ، أو من حيث النوع، وفي مقابل طغيان " **أنا** " يتم تهميش " **أنتم** " وهو تهميش يصل إلى حد الإبعاد. غير أن الحضور الشكلي للضمير" **أنتم** " يؤدى وظيفة دلالية بالغة الدقة، وهي حرص السلطة على الوجود الشكلي للشعب لتُظهر وجهها الديمقراطي ، في حين أنها لا تعدم الحيل التي تبطل بها مفعول هذا الوجود سواء

بالاحتواء " **بل إني أنتم** " ، أو بالنفي " **ما أنتم..** " ، ويظل الحاكم هو " الجوهر المحاط بالقداسة"

ثمة دلالة أخرى ينطق بها النص ؛ هي أن السلطة المطلقة لا تعنى إلا العجز المطلق.

◆ ◆ ◆

أما " **الملك** " في قصيدة " **من علمك الحكمة يا ثعلب** " (١) فإنه لا يظهر بشخصه ، ولكن من خلال رمزه " الأسد" ويصبح الثعلب والذئب رمزين ، يمثل كل منهما قطاعًا من الرعية . وتكشف القصيدة الرمزية عن جشع السلطة وبطشها بكل ما تتصور أنه يقف أمام أطماعها التي تبدو بلا حدود ، كما تكشف بالتالي عن أن السلطة لا تؤمن إلا بوجودها هى ، أما وجود الآخرين ، فليس إلا لخدمة هذا الوجود . يتجلى هذا عن طريق " التعليق المعاصر على حكاية قديمة " (٢) حيث يدور الحوار بين الأسد والثعلب على هذا النحو:

- مَن علَّمكَ الحكمةَ يا ثعلبْ ؟
- رأسُ الذئبِ الطائرِ عن جسدهْ

---

(١) كمال عمار : من علمك الحكمة يا ....، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ ، ص ١٠٠، ١٠١.

(٢) أما الحكاية القديمة فيلخصها الشاعر على هذا النحو : يقولون خرج الأسد والذئب والثعلب في رحلة صيد ، وكانت الحصيلة غزالاً وأرنبًا وأوزة . وطلب الأسد من الذئب أن يتولى القسمة فأفتى أن الغزال للأسد والأوزة له والأرنب للثعلب ، فضربه الأسد وأطاح برأسه وطلب من الثعلب أن يعيد القسمة فقال له : الغزال لغدائك، والأوزة لعشائك ، والأرنب ما بين الغداء والعشاء " .

علّمني يا مولاي
الا انسى مهما كان
انك اسدٌ أسدٌ أسدٌ قبل الآن وبعد الآن!
هل يقدر أن يخرج إنسانٌ من جلده؟!
رأسُ الذئب الطائرِ عن جسده
ألهمني يا مولاي
أن احتفظ براسي من بعده
حتى لا يصبحَ مائدةً لهوامِ الأرضِ وعقبان الجو
وجوف الحيتان
رأسُ الذئب الطائر عن جسده
كلّمني يا مولاي
بعباراتٍ تقطُرُ منها الدهشةُ والحسرةُ والخوفْ
حتى بعد الموت
" مأساتي انى صدقت
وتوهّمت العدل ذراعا للسيف"
رأسُ الذئب الطائر عن جسده
علمني ، ألهمني ، كلمني
وقديما نصحونا أن نتعظ بما حدث وما لم يحدث دفعا للنقمة
الأســد: ها قد صدنا عصفورين بحجر واحد
علمناه الأدب وعلمناك الحكمة
الثعلب : آمنت ، تعلمت

ما تفعله حق
ما لا تفعله حق
دخل الفيل الشق
فليدخل لن أعجب
وليخرج لن أعجب
ما دام ذراع السلطان بعيدا عن رأس الثعلب!

إن الحكمة التي تعلمها الثعلب هي حكمة العاجزين ، وهو قد تعلمها من خلال موقف قهري تسلطي . فرق كبير بين هذه الحكمة الكسيحة وبين الحكمة التي يكتسبها الإنسان من خلال فعل حر وتفاعل إيجابي مع الحياة ؛ وذلك حين ينزل إلى محيطها يصارع أمواجها وتياراتها ويقاوم عواصفها ، يكسب ويخسر، ينهزم وينتصر ، لكنه في النهاية يتعلم حكمة القادرين ؛ وهي حكمة مكتسبة من خلال تجارب حقيقية ، وليست مفروضة من خلال مواقف قهرية لا بديل لاختيار سواها ، إن من شأن الحكمة التي يتعلمها الثعلب (الشاعر) أن تلقى به قعيدا على شاطئ الحياة، يتأمل مياه النهر، دون السماح له بالخوض فيه أو الصيد منه ، وعليه – طبقا لهذه الحكمة – أن يرضى بلا شيء وأن يقنع بلا مقابل ، وأن يوطن نفسه على أن ليس له الحق في أي حق ، العدل هو ما يُرى له ، وليس ما يراه هو لنفسه ، ذلك أنه هو

نفسه قطعة أثاث في مملكة مليكه ؛ ملك (الغابة) ، صاحب المشيئة والإرادة ، لا يُسأل عما يفعل وعما لا يفعل:

آمنت ، تعلمت
ما تفعله حق
ما لا تفعله حق
دخل الفيل الشق
فليدخل لن أعجب
وليخرج لن أعجب
ما دام ذراع السلطان بعيدا عن رأس الثعلب!

وهكذا يصبح غاية المنى ومنتهي الأمل أن يفوز الإنسان بحياته، وليس مهما بعد ذلك النظر في شكل هذه الحياة ولونها وطعمها.

يعتمد البناء الفني للقصيدة على توظيف قصة قديمة بهدف إبراز بشاعة السلطة وجشعها ، وعدم تورعها عن الإقدام على أي سلوك يشبع فيها غريزة الجشع . والشاعر يعتمد في ذلك على أسلوب الحوار، ومن الطبيعي أن يبدأ الأسد الكلام، فهو صاحب السلطة والسلطان ، وهو الآمر الناهي ، ومن الطبيعي أيضا أن يكون كلامه مقتضبا في شكل سؤال ينتظر إجابة ، أو في شكل تعليق يحمل رأيه فيما سمع ، تبدأ القصة بسؤال حاسم يشغل سطرًا واحدًا:

من علمك الحكمة يا ثعلب؟

ولأن الثعلب كان قد استوعب الحكمة التي أُريد لـه أن يتعلمها ، فقد أخذ يجيب على السؤال بحذر واستفاضة ، وهو لا ينسى أثناء ذلك أن يمعن في أداء فروض الولاء ، سواء من خلال تكرار صيغة " **يا مولاي** " ثلاث مرات ، أو من خلال المبالغة في المدح "... **أنك أسدٌ أسدٌ أسدٌ قبل الآن وبعد الآن** " وإذا كان سؤال الأسد قد ورد مقتضبا في سطر واحد ، فإن إجابة الثعلب على هذا السؤال قد وردت باستفاضة في عشرين سطراً ، وهذا أمر طبيعي من جانب الثعلب الذي يحرص على إرضاء مليكه وتقديم إجابة شافية مقنعة ، فضلا عن تقديم موجبات التودد والتحبب والتقرب.

لم يتبق من حوار للأسد في القصيدة سوى سطرين يعلق بهما على إجابة الثعلب مبديا إعجابه بنتيجة فعل القتل الذي قام به:

ها قد صدنا عصفورين بحجر واحد
علّمناهُ الأدب وعلمناكَ الحكمةْ

يعقُبُ ذلك تعليق الثعلب المكون من سبعة سطور ، والذي يبدو أشبه بابتهال مشفوع بتقديم فروض الولاء والطاعة.

يبدو الحوار – شكليًا – غير متكافئ ، وذلك حين ينطق الأسد بثلاثة سطور ، بينما ينطق الثعلب بسبعة وعشرين سطرًا ، لكن السياق هو الذي فرض هذه المساحة الضيقة للأسد ، وتلك الفضفاضة للثعلب،

الأسد في موقف القوة وكلمة واحدة منه ، بل مجرد إشارة أو إيماءة جديرة بأن تخلع قلب الثعلب خلعا . أما موقف الثعلب الضعيف فيحتم عليه أن يتكلم ليقنع سيده ، وهو لذلك يكرر عبارة " **رأس الذئب الطائر عن جسده** " أربع مرات في معرض إجابته على سؤال الأسد ؛ مرة مقرونة بعبارة " **علّمني يا مولاي** " وثانية مقرونة بعبارة " **ألهمني يا مولاي** " وثالثة مقرونة بعبارة " كلّمني يا مولاي " أما العبارة الرابعة فتجمع بينها جميعا

رأس الذئب الطائر عن جسده

علمني ، ألهمني ، كلمني

لكنه يختتم إجابته بقوله : "وقديما نصحونا أن نتعظ بما حدث وما لم يحدث " .. مؤكدًا أن الماضي سيكون هو المرجعية التي ينطلق منها دائما ، وهو يؤكد بهذا أيضا أنه استوعب الدرس كاملا . لقد تجاهل الذئب أو تناسى موروث الحكمة القديم الذي يزكى مفاهيم التضحية والفناء من أجل الآخرين لاسيما إن كانوا ملوكا ، وحاول أن يتعامل مع الأسد بمفاهيم عصرية متأثرا بما تناهي إلى سمعه من حديث عن العدل ومبادئ حقوق الذئاب ، متبنيا بذلك مفاهيم معاصرة. غير أن الضربة القاضية التي تلقاها كانت أكثر من كافية لأن يتخلى الثعلب عن أية هرطقات معاصرة مهما كانت درجة القناعة بها ، ليرتد إلى مجرى الحكمة القديم ينهل منه وإن كان آسنًا ، حفاظًا على حياة راكدة لا معنى لها ولا طعم.

٢- سلطة الطاغية المتأله

﴿ وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرِي ﴾

من الطبيعي أن تضفي على الحاكم في الحكم الثيوقراطي(١) صفات إلهية ، حيث تتأسس السلطة على أساس إلهي ، يتحور مع الزمن في صور متتابعة ، فقد كان الحاكم في البدء هو الإله ، ثم أصبح فيما بعد - إنسانا ولكنه يستمد سلطته من الله مباشرة بمقتضى " نظرية الحق الإلهي المباشر" ، أما في العصور الوسطى ، فقد أصبح اختيار الحاكم يتم من قبل المحكومين ، ولكن بتوجيه من الإرادة الإلهية أي بمقتضى " الحق الإلهي غير المباشر" (٢)

أما في مصر الفرعونية فقد كان الحاكم هو الإله حقيقة لا مجازاً، لا تخفي عليه خافية، وهو عليم بكل شيء ، وما يتفوه به واجب النفاذ،

---

(١) مصطلح Theocracy مؤلف من مقطعين يونانيين Theos ويعني إله ، Kratia بمعنى حكم ، فهي تعني حرفيا " حكم الله" أو الحكم لله" إما مباشرة أمن خلال رجال الدين ، والدولة الذي ينطبق عليها الحكم الثيوقراطي على هذا النحو هي الدولة اليهودية من موسى إلى القضاة

راجع A Dictionary of political thought P. 461 – R. Scruton

نقلا عن د. إمام عبد الفتاح إمام : الطاغية ، عالم المعرفة ، الكويت (١٨٣) ، مارس ١٩٩٤ ص ٤١.

(٢) نفس المرجع ص ٣١ – ٣٧

وهو لا يرتكب إثما قط . أما القضاة ، فينبغي أن تأتى أحكامهم وفقًا للإرادة الملكية ، وهي أحكام قابلة للتغيير بتغير هذه الإرادة ، ولأن الملك هو الأعلم بمصلحة رعيته ، فهو الذي يعيّن الكهنة المساعدين ، إنه – باختصار– المشرع والمنفذ ، وهو الذي يحكم القضاء باسمه، وبذا تجتمع بين أصابعه كل السلطات ، ويصبح – من ثم – نموذجًا مثاليًا للسلطة المطلقة . ولن تختلف الصورة كثيرا في الشرق بعامة ، إذ سيظل الجوهر واحدا سواء في بلاد ما بين النهرين أو بلاد فارس أو في الصين [1].

أما في الدولة الإسلامية فقد كان عثمان بن عفان ﷺ أول مسلم يخلع صفة القداسة على عباءة الحكم ، وذلك حين قال :" **ما كنت لأخلع سربالاً سربلنيه الله**" وذلك إثر ثورة الناس عليه ومحاصرته في داره وطلبهم منه أن يختار واحدا من عروض ثلاثة: العزل أو تسليم مروان بن الحكم ، أو القتل [2] . وكان قتله عندما رفض العرضين الأولين.

أما الأمويون التالون فقد بذلوا جهودهم ، وذلك لإقناع الناس أن الخليفة مختار من قبل الله ، أما الناس فلا اختيار لهم ، ومن هنا كان سعيهم في إذاعة الجبرية والترويج لها، لكي يصح ما ادعوه من أن الملك الذي أوتوه هو من عند الله [3]

---

(١) نفس المرجع ص ٣١– ٣٧ .

(٢) ابن كثير : " البداية والنهاية: جـ ٧ ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٢٠٦ .

(٣) راجع مقال د. عبد العزيز الدوى " الديمقراطية في فلسفة الحكم العربي" ضمن كتاب " الديمقراطية وحقوق الإنسان في الوطن العربي" مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٦ ص ١٩٥ .

وما أعلنه زياد بن أبيه في خطبته الشهيرة المسماة " البتراء" ليؤكد هذا ، وذلك حين قال " **أيها الناس، إنا أصبحنا لكم ساسة، وعنكم زادة، نسوسكم بسلطان الله الذي أعطانا ، ونزود عنكم بفيء الله الذي خوّل لنا...**" [1]

أما معاوية فقد حاول أن يمرر بيعة يزيد تحت عباءة الدين ، وحين قال له أحدهم : " **إني أبايع وأنا كاره للبيعة** " قال له معاوية: " بايع يا رجل فإن الله يقول: ﴿فَعَسَىٰٓ أَن تَكۡرَهُواْ شَيۡـٔٗا وَيَجۡعَلَ ٱللَّهُ فِيهِ خَيۡرٗا كَثِيرٗا﴾ ". ثم كتب إلى مروان بن الحكم عامله على المدينة " أن ادع أهل المدينة إلى بيعة يزيد فإن أهل الشام قد بايعوا " [2]

وإذا كان عبد الملك بن مروان هو أول من نهي عن الكلام في حضرة الخلفاء[3] ، فإنه بهذا قد أضفي عليهم صفات فوق بشرية ، ومما يؤسف له أن نهيه هذا لم يزل معمولا به حتى الآن ، وليس في حضرة الملوك والرؤساء العرب فحسب ، ولكن أمام الأمراء كبارهم

(١) ابن عبد ربه : العقد الفريد ، طبعة دار الكتب العلمية ، بيروت ، المجلد الرابع ط٣ ١٩٨٧ ص ١١٩ : ١٢٠

(٢) ابن عبد ربه : العقد الفريد ص ١١٩

وراجع : إمام عبد الفتاح إمام : الطاغية ص ٢٠٦ وما بعدها لتطالع مشاهد صارخة للطغيان الذي فاق طغيان الفراعنة

(٣) السيوطي : تاريخ الخلفاء ص ٢٢٣

وصغارهم أيضا. وربما انسحب هذا على أي مؤسسة عربية صغيرة يعزل فيها مديرها نفسه عن جمهور الرعاع .

أما إحساس الخليفة العباسي بأنه من طينة غير بشرية فقد جعله لا يكتفي بقمع الأحياء ، بل تجاوز ذلك إلى التشفي من الأموات ، وذلك على نحو ما صنع **السفاح** حين أمر بإخراج جثث الأموات من قبورها لتجلد وتحرق ثم ينثر رمادها في الريح (١). وقد يؤتى برأس الخصم ليوضع بين يدي الخليفة الذي يحمد الله على أن أظفره به (٢) أما وصية المنصور لابنه فتلخص نظرته إلى الناس الذين لا يتجاوزون كونهم : **فقراء أو مذعورين أو مسجونين لا يرجون غنىً ولا أمنًا ولا فرجًا إلا منه** أو ممن يليه لنسمعه يقول لابنه:

" إني تركت لك الناس ثلاثة أصناف : فقيرًا لا يرجو إلا غناك ، وخائفًا لا يرجو إلا أمنك ، ومسجونًا لا يرجو إلا الفرج منك " (٣) . وفي ذات الوقت تلخص هذه المقولة نظرة الخليفة إلى نفسه حين يصبح هو " المعز المذل ".

ورغم الإنجازات الكبيرة التي قدمتها الحضارة العربية في ظل الدولة الإسلامية إلا أن هذه الفترة تعد بمثابة " حلقة وسطى بين تاريخنا القديم في الشرق الذي ساده طغيان الحاكم المتأله : في مصر ، وبابل ،

---

(١) تاريخ الخلفاء للسيوطي ص ٢٢٥

(٢) انظر ذلك في (مروج الذهب) للمسعودي ، جـ٣ ، ص ٢٧١

(٣) تاريخ الخلفاء للسيوطي ص ٢٧٢

وآشور وفارس .. الخ، وبين الطغيان الحديث والمعاصر الذي تأله فيه الحاكم أيضا في هذه البلدان نفسها ! ، وبالتالي فقد ساد الطغيان تاريخنا القديم والوسيط والحديث، مما جعل الطغيان الشرقي نموذجا أعلى للطغيان ، وخلق عند المواطن الشرقي طبيعة خاصة تجعله يستسلم لمثل هذا اللون من الحكم ، بل ويتقبله ، وأحيانا يسعى إليه دون أن يجد في ذلك حرجًا ولا غضاضة ! ولقد كان أرسطو يقول : **إن الرجل الحر لا يستطيع أن يتحمل حكم الطاغية** ، ولهذا فإن الرجل اليوناني لا يطيق الطغيان ، بل ينفر منه ، أما الرجل الشرقي فإنه يجده أمرًا طبيعيًا ، فهو نفسه طاغية في بيته ، يعامل زوجته معاملة العبيد ، ولهذا لا يدهشه أن يعامله الحاكم هو نفسه معاملة العبيد."(١)

ولا أظن أن أرسطو كان متحاملا كثيرا على الشرقيين حين رأي أنهم يتقبلون الطغيان ويتعايشون معه ولا يجدون غضاضة فى إحناء هاماتهم كلما مرت رياحه عليهم . " وفي التاريخ ما يشير إلى أن الرعية قد تبكم ، أو لا تبالغ في الشكوى إذا تسلط طاغية عليها ، كأن الجبن يأخذ منها كل مأخذ فيخمد أنفاسها وترضخ صاغرة ، كأنها تتقى شر نقمته . خلافًا لما لو اعتدلت السلطة فتجاهر الرعية بمطالبها ، ولا يحول بطش الطاغية دون تألبها ، والمطالبة بما تروم من حقوق " (٢)

---

(١) د. إمام عبد الفتاح إمام : الطاغية ص ١٨٦ ، ١٨٧

(٢) دائرة المعارف للبستاني ، المجلد الحادي عشر ، دار المعرفة ، بيروت ، ص ١٦٥.

إن السلطة الأرضية في سعيها لتدعيم أركانها وتثبيت قواعدها ، تخلع على نفسها مواصفات أو بعض مواصفات السلطة السماوية ، ونصبح بإزاء حكام آلهة ، أو نصف آلهة ، كلامهم إما بوحي من السماء ، أو على أقل تقدير ، مبارك من قبل السماء ، وفي الحالين تحتكر هذه الفئة ليس مجرد " المعرفة " البشرية " ، ولكنها تمتلك ما هو أسمى متمثلا في " الحقيقة " التي مصدرها المشيئة الإلهية .. ويصبح من حق هذه الفئة وحدها ، دون غيرها ، أن تفسر الحقيقة والمشيئة ، وتختلط من ثم المشيئة البشرية بالمشيئة الإلهية ، ويصل الأمر إلى أن تتوحد المشيئتان ، فتصبح مشيئة الحاكم هي مشيئة الله. ومفتو السلطة جاهزون دائما في كل زمان وفي كل مكان للتوفيق أو التلفيق بين المشيئتين.

ومن ثم لم يتورع حاكم عربي معاصر أن يشارك الله في أسمائه فأصبح هو " الحاكم ، القاهر، الواهب ، المانع ، الجبار، المنتقم ، المقتدر ، الجليل ، الملك ، المهيمن ، المهيب ، الركن ،... إلى آخر الأسماء الحسنى " (١).

لقد أصبح " الحاكم عندنا لا يُسأل عما يفعل .. فهو إما أنه إله ، كما حدث قديمًا ، أو أنه يحكم بتفويض من الله ، أو أنه هبط على الناس في ليلة مظلمة حالكة السواد على رأس قواته المسلحة ، يسوقه قدر أحمق الخطى ! ، وما أن يجلس على منصة الحكم حتى تتفتق عبقريته الكامنة وتتكشف مواهبه المدفونة ، التي لم يكن لها وجود من

(١) د. إمام عبد الفتاح إمام : الطاغية ص ٥٢

قبل ، وهو في جميع الأحوال يتحول إلى شخصية غير عادية ، شخصية لها ضرب من القداسة ، فكيف يمكن أن يسأله بشر! " (١)

❖ ❖ ❖

يتفاعل التياران : تيار الحكام الآلهة في الماضي ، وتيار الحكام المتألهين في الحاضر – يتفاعل التياران في وعى الشاعر ولا وعيه ، في شعوره ولا شعوره ، وهو حين يعبر عن اللحظة الماضية لا تفارقه اللحظة الحاضرة ، وكذلك حين يعبر عن اللحظة الحاضرة فإنها تكون قد غمست في مداد أو في دماء اللحظة الماضية ، وفي كلتا اللحظتين وتحت تأثير إغواء السلطة وإغرائها ، فإن الحاكم لا يكترث للدماء التي تسيل ، ولا للرؤوس التي تطير ، بل لعله يتخذ من شظايا الجماجم أصدافا يزين بها كرسي العرش بعد أن يلونها بالدماء . أليس هذا الكرسي صورة لعرش الله في السماء ؟!! :

إنه العرشُ يصقلُ مرآتهُ
صورةً للسماءْ
ويزيِّنُ كرسيَّهُ
بشظايا الرءوسِ
ورقْش الدماءْ (٢)

---

(١) نفس المرجع : ص ٢٢٦

(٢) أدونيس : الكتاب أمس المكان الآن ، دار الساقي ، بيروت ، لندن ١٩٩٥ص ١١

وهاهي كلمة " العَرش " تُنتزع من مكانها في السماء ، لتهبط على الأرض ، يتحصن الحاكم فوقها مستفيدا من تخييلاتها التي توحي بأن المسافة بينه وبين الله جد قريبة، أليس يجلس في نفس المكان الذي يجلس فيه الله ؟ ، فإذا اجتمعت كلمتا " **الكرسي والعرش** " في هذا السياق ، فإن الحاكم يصبح – على الأقل – إلها صغيرًا . ولئن كان من حق الله أن يعذب عباده أو يتجاوز عنهم ، فإن الحاكم يصبح من حقه تبعا لهذا أن يؤسس حكمه على الجثث المتناثرة ، وأن يزين كرسيه بالدماء السائلة ، وبشظايا الرؤوس الطائرة ، وكله يتم تحت شعار العدل ، وها هي ذي أحلام الأنبياء تتحول إلى غطاء يتستر به القتلة ليصنعوا من الرءوس عروشا يجلسون فوقها متخذين سمت الآلهة:

سبحانكَ يا هذا الكرسي –
مصنوعا برءوسٍ قُطعت ،
مصبوغًا
بدم – طفلٍ حينا ، شيخٍ حينا ،
منسولا جزءا جزءا
من أحلام نبي
سبحانك يا هذا الكرسي [1]

(١) نفس المصدر ص ٢٩٦

أما صيغة " سبحانك " هنا فتضاف إلى الصيغتين السابقتين هناك (الكرسي والعرش) ليكتمل المشهد، حيث تُستعار – الكلمات من مجالها الحقيقي إلى مجال مجازى لتفيد تأليه الحاكم من ناحية ، وفي ذات الوقت تمعن في السخرية منه، ليس فقط لأنه أراد أن يضفي على أصله البشرى طبيعة إلهية، ولكن لأنه اغتصب الكرسي الذي يمارس من خلاله دوره الإلهي ولأن هذا الدور الإلهي يتلبسه بالتدريج ، فإنه يصادر على أشباهه من الذين سبقوه ، إذ يدعو إلى كسر صورهم ، وتحطيم أصنامهم ، فليس جديرا بالبقاء سوى صنم واحد:

أيها الناس
لقد أصبحت سلطانا عليكم
فاكسروا أصنامكم بعد ضلالٍ واعبدوني
إنني لا أتجلى دائمًا
فاجلسوا فوق رصيف الصبر حتى تبصروني [١]

والسلطان الذي يحرض (رعيته) على عبادته ، سيجد من بين هذه الرعية من يسوّغ له رغبته . ولقد كان القاضي " أبو عمر" ماهرًا في هذا التسويغ وذلك حين قرر أن يحكم على الحلاج لا وفقا لما يقتضيه الشرع ، بل وفقا لما يرغب فيه السلطان . ويفطن القاضي العادل " ابن سريج " إلى هذا فيدور هذا الحوار:

---

(١) نزار قباني : السيرة الذاتية لسياف عربي ، دار رياض نجيب الريس للنشر، لندن ، ١٩٨٧م ص ٣٥

ابن سريج : هل نحن قضاة باسم الله
أم باسم السلطان ؟
أبو عمر : بل قل أنت
أو تنكر أن السلطان خليفة رب الأكوان
على الأكوان ؟
ابن سريج : هذا السلطان العادل
أبو عمر : أو تبغي أن تدفع عن مولانا صفة العدل؟
ابن سريج : بل أرجو أن أثبتها له
ليس العدل تراثا يتلقاه الأحياء عن الموتى
أو شارة حُكم تُلحقُ باسم السلطان إذا
ولي الأمر
كعمامته أو سيفه
مات الملك العادل
عاش الملك العادل
العدل مواقف
العدل سؤالٌ أبديٌّ يُطرحُ كُلَّ هنيهةْ
فإذا أُلهمت الرَّد تشكَّل في كلماتٍ أخرى
وتولَّد عنه سؤالٌ آخر
العدل حوار لا يتوقف
بين السلطان وسلطانه (1)

(1) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1972، المجلد الأول ص 572 - 573

ومراوغات " أبو عمر " واضحة ، فهو قد وطّن نفسه على ممالأة السلطان ، إذ لم يعد يرى غير ما يرى ، واختزل عمله في أمر واحد هو أن يبرر ما يراه السلطان ، ولكي تسهل لديه هذه المهمة يحسن أن يخلع من على السلطان ثوب بشريته ، ليخلع عليه ثوبا إلهيا ، ليصبح خليفة الله، وهنا يستطيع أن يلوح بهذه الحصانة الإلهية في وجه ابن سريج : " **أو تنكر أن السلطان خليفة رب الأكوان على الأكوان؟** ". وبلباقة ينكر ابن سريج وذلك حين يكون رده : **هذا السلطان العادل..** " غير أنه لا يهم " أبو عمر " – بعد إثبات التهمة على الحلاج – تحقيقًا لرغبة السلطان – سوى استدراج ابن سريج حتى يضعف موقفه ، وهو في هذا يراوغ لينتزع منه اعترافًا يثبت عليه إساءته للسلطان ؛ إما بإنكاره أنه خليفة الله على الأرض ، وإما بسلب صفة العدل منه . و " أبو عمر " بهذا يكشف الوجه القبيح لمن وهبوا أنفسهم لخدمة أغراض السلطة . لذلك يجدها ابن سريج فرصته ليلقنه درسا في ماهية العدل. ويكون الدرس رائعا لأنه ينبع من ضمير تتغلغل قيمة العدل في كيانه، وليس مجرد كلمات طنانة تتردد على لسانه.

◆ ◆ ◆

وهذه الكلمات الطنانة هي التي تستولي على لب الدكتاتور في قصيدة " **عودة ذي الوجه الكئيب**" [1] حيث يطيح بكل من لا يرفع

---

(١) الناس في بلادي : دار الشروق ، ط٦، ١٩٨١ ، ص ٢٩: ٣٢

مقامه إلى مقام التقديس، وها هما اليمين واليسار؛ يلقيان - على يديه - مصيرا واحدا هو الدمار ، ولا ينجو من بطشه سوى من يجيب على سؤال أبى الهول : " من خالق الدنيا " بهذا الشكل :

" وتقدم الدجال والقواد والقراد والحاوي الطروب
وتضعضعوا ! قالوا معاذك ! أنت خالقها أجل ..
أنت الزمان
أنت المكان
أنت الذي كان
أنت الذي سيكون في آتي الأوان

فإذا عرفنا أن تاريخ هذه القصيدة كان في مجلة الآداب (عدد يونيو ١٩٥٤) ، فإنها تكون بالفعل رد فعل لأحداث ١٩٥٤ " المعروفة بأزمة مارس ، التي خرج على أثرها من "مجلس إدارة الثورة " محمد نجيب وخالد محي الدين ، لاختلافهما مع التوجه المعتاد للديمقراطية الذي كان يقوده جمال عبد الناصر، والتي تحولت إلى رموز ساذجة (اليجوريات) في القصيدة ، فثمة اليمين الديني الذي يجيب (الله خالقها) واليسار الشيوعي الذي يجيب (قدم الطبيعة) ثم المنافقون من الدجالين والحواة الذين يتملقون الدكتاتورية . وجلي أن اليمين

الديني هنا إشارة إلى الإخوان المسلمين . أما اليسار فإشارة إلى الشيوعيين "[١]

لكن القصيدة في النهاية تكشف عن طبيعة الدكتاتور المتألة الذي لا يكتفي بأن يطيح بكل مخالف ، بل يطيح بكل من لا يرفع مقامه إلى مقام الخالق ، ولو بكلام أجوف من قبيل : أنت الزمان ، أنت المكان ، أنت الذي كان ، أنت الذي سيكون في آتى الأوان " .

وحين يتوحد الحاكم مع الله يصبح كلامه في ذات المنزلة التي يحتلها كلام الله، ويصبح من ثم ، أي كلام ينسب لغير الحاكم قابلا للشك والاتهام .. يقول الشاعر:

" قالوا للكاتب
لا يصدق غير الله وغير العرش
وانت الكاذب " [٢]

ويصبح الكاتب بالذات متهما بالكذب ، حتى قبل أن يكتب ، فالحكم ينسحب على الكاتب ، قبل أن ينسحب على الكتابة ، لأن السلطة التي تحرص على أن تحيط نفسها بهالة من القداسة ، هي نفسها التي تحرص على أن تسلب غيرها حتى من أخص خصائصه ، وأخص خصائص الكاتب هو الصدق. والصدق أمر يثير رعب السلطة المتألهة

(١) محمد بدوي : راجع مقال " الشاعر والدولة " مجلة أدب ونقد ، أغسطس ١٩٨٥ ص ٨٦
(٢) أدونيس : الكتاب ص ٢٨٢

لأنه قد يكشفها إذا أسقط عنها أقنعتها الزائفة، لذلك فإنها تصر على أن تحتكر قيمة الصدق من الكاتب الذي يحيا على أرضه ، كما سبق وأن سلبت الصفات الإلهية من الله في سمائه . وبهذا فإنها لا تكف عن استغلال كل ما يمكن استغلاله من الأرض كان أم من السماء. تحقيقا لما تراه متمشيا مع غاياتها .

❖ ❖ ❖

وحين تبحث السلطة المتألهة عن قوى مفارقة لها ، وعن قدرات ليست حاضرة في طبيعة تكوينها ، فإنها في الحقيقة تستعيض عن إحساسها بالخواء والضعف والهوان بهذه القدرات الخارقة . إن السلطة الواهنة الأعصاب هي التي تستعير أعصابا فولاذية وهمية تتقوى بها في مواجهة المساكين الذين ابتلوا بها . وهذا ما نشهده من خلال مسرحية " **مسافر ليل** " التي صدرت عام ١٩٦٩، عقب فترة ارتفع فيها الخط البياني للسلطة إلى ذروته.

مكان المسرحية قطار، وزمانها بعد منتصف الليل ، أما شخصياتها فثلاث : راوٍ ، مسافر ، عامل تذاكر . الأول هو الشاهد ، صوت الشاعر ، المعلق على الأحداث ؛ بالتوضيح أو إلقاء الضوء الخافت الذي يحافظ على مكانه خارج المسرحية . أما المسافر وعامل التذاكر فأولهما الضحية وثانيهما الجلاد ، ومع تتابع الأحداث نكتشف أن عامل التذاكر ليس سوى رمز للطغيان أو الدكتاتورية أو النظام

الشمولي الذي يسحق كرامة الإنسان ويتفنن في قهره . أساس القهر في المسرحية تهمة عبثية يوجهها عامل التذاكر إلى الراكب (المواطن) الذي لم يشفع له كي ينقذ روحه كل أساليب الذل التي ارتضاها لنفسه. يبدو الراكب منغمسا في تاريخ عريق من العبودية الذي انعكس حتى على اسمه " بل إني عبده .. أقسم لك .. وأبي عبدالله وإبني الأكبر يدعى عابد ، وإبني الأصغر عباد ، واسم الأسرة عبدون " [1] في المقابل نجد عامل التذاكر يستند إلى تاريخ حكّمي عريق في القمع مثل:

★ " **جَوِّعْ كلبك يتبعك** " سيدنا النعمان بن المنذر

★ " **عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي** " سيدنا هرمان بن جورج

★ " **علمهم الديمقراطية ، حتى لو اضطررت إلى قتلهم جميعًا** "
سيدنا ليندون جونسون

★ " **إني أرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها** " سيدنا الحجاج الثقفي.

أما " عشري السترة " الذي سيتضح أنه عامل التذاكر نفسه فيتبنى مقولة : **حقق في رحمة ... ثم اضرب في عنف**" [2]

هذا التاريخ القمعي الطويل يضع الراكب مثل فأر مذعور في مصيدة النظام، لكنه رغم النية المسبقة بقتلة والمشفوعة بتهمة عبثية لمجرد تجميل الشكل ، لا يفقد الأمل في الظفر بحياته ، فأي حياة في تقديره هي أفضل من الموت. مثل التهمة العبثية تتم محاكمة عبثية،

(١) صلاح عبد الصبور : مسافر ليل ، دار الشروق بي روت ، ط٣ ، ١٩٨١، ص ٢٤.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٨.

يتضح من خلالها أن عامل التذاكر الذي بدا في مرحلة متقدمة من المسرحية على أنه " ثلاثي الستره " يتضح أنه هو نفسه " عشري الستره " الطاغية الأعظم . وعند محاكمته للراكب ، يدعي حرصه على أن يوفر للعدل مظاهره الرسمية التي تتمثل في أن يجلس هو في أعلى العربة ويدلى ساقيه مؤرجحًا قدميه على رأس الراكب تمسكا بالقول المأثور " **إن القانون فوق رءوس الأفراد** " [1].

والمسافر شخصية بلا ملامح ولا أبعاد، وكما يقول الراوي عنه : " هو الإنسان الذي لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجية " وهو يقدمه بلا اسم وبلا صنعة ، ولا نعرف حتى وجهته ، كل ما نعلمه أنه مسافر " يسافر في آخر قاطرة ليلية " [2] وهذه الصفات (التي تنفي الصفات) تعطى انطباعا عن تفاهة هذه الشخصية وهامشيتها ، بحيث تكاد تفقد صفاتها الإنسانية ، وتصبح مجرد كيان مذعور ، لكن لعل هذا كله يكشف مدى الخراب الذي يحدثه الطغيان حين يدمر روح الإنسان ويخرب كيانه النفسي والشعوري . يحدث هذا كله قبل أن يستل عامل التذاكر خنجره ليغمده في صدر الراكب [3]

وبهذا تكون قد اكتملت حلقة الطغيان. هذا عن الراكب أما عامل التذاكر (السلطة الحاكمة) فقد انتهي قبل أن تبدأ المسرحية من تجميع

---

(١) مسافر ليل ، ص ٣٣.

(٢) نفسه ، ٥، ٦.

(٣) نفسه ، ص ٤٨ ، ٤٩.

كل السلطات في يده، وتثبيت أقدامه على الأرض الصلبة ، وأصبح لا يَخشى شيئا حتى الله ، فقد ساقه غروره واندفاعه وراء رغبته في الاستحواذ على كل شيء بعد أن سرق بطاقة الله الشخصية وأفقده – ﷻ – تشخصه وبذا أفقده وجوده، وبالتالي استولى على سلطاته . وأصبح له الحق في منح الحياة أو الموت لأي إنسان. وانتحل الربوبية واغتصب صفة الوجود الأزلي فهو " الإسكندر ، وهانيبال ، وتيمورلنك وهتلر ، وجونسون الخ " (١) وعندما يدرك الراكب امتلاك "عامل التذاكر" لكل هذه القوى الخارقة يتفنن في التذلل له ، أما صاحبنا فيمعن في إذلاله:

- ماذا تبغي يا مولاي؟
عفوا .. مثلك لا يبغي من مثلي شيئا
أعني .. بم يشملني عطفك؟
بم تكرمني
هل تجعلني سرجا لجوادك؟
- ضاقت نفسي بركوب الخيل الآن.
- هل تجعلني فرشة نعلك؟
- يندر ان أمشى يؤلمني اللمباجو.
أتمدد أحيانا في الشمس ، وآخذ حمام بخار كل صباح
- فلتجعلني فحاما في حمامك.
أعهد لي بمناشفك الوردية

---

(١) د. نعيمة مراد : المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور / الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠، ص ٢٣٠.

اجعلني حامل خفيك الذهبيين
لكن لا تقتلني .. أرجوك ؟ [1]

وإذا كان الراكب في السياق السابق يصل إلى الحد الأدنى من الهوان ، فإنه في المقابل وفي سياق آخر – يرفع عامل التذاكر إلى الحد الأعلى من التعظيم :

- عدلك يا عشري السترة
= هل تطمع في عدلي ؟! ماذا تعرف عن عدلي؟
- إنك أعدل من في الأرض.
= لا بأس بهذا / حدثني عن رفقي بالضعفاء.
- فإذا رحمت فأنت أم أو أب .. هذان في الدنيا هما الرحماء
= هذا حسن / حدثني عن علمي.
- عليم بأسرار الديانات واللغى له خطرات تفضح الناس والكتبا
= طيب .. طيب / حدثني عن جودي.
- ولو لم يكن في كفه غير روحه لجاد بها فليتق الله سائله

غير أن الطاغية يعترض على هذا البيت قائلا:

لا هذا قول طائش
فأنا لا أقدر أن أعطي روحي
لا ضناً أو بخلاً ، بل إشفاقاً أن يختل نظام الكون [2]

---

(١) صلاح عبد الصبور : مسافر ليل ، ص ١٤، ١٥.
(٢) مسافر ليل ، ص ٣٥.

والعبارة الأخيرة تذكرنا بما كان يؤمن به الناس في العصر العباسي من " أن الخليفة إذا قُتل اختل نظام العالم ، احتجبت الشمس ، وامتنع المطر ، وجف النبات" [١] وهذا يعني أن هؤلاء الخلفاء كانوا يحرصون على إضفاء هالة مقدسة حولهم تجعلهم أقرب إلى الآلهة منهم إلى البشر العاديين، لكن شيئا من هذا لم يزل موجودا في عالم اليوم، وقد يرجع تمسك بعض زعماء عالمنا العربي بالحكم مدى الحياة إلى إحساسهم بإحساس أسلافهم ، وهو أن نظام الكون سيتعرض للانهيار لو أنهم تركوا مكانهم لغيرهم ، فإذا حدث وتعرض الوطن للانهيار بالفعل في وجودهم ازدادوا تمسكا بالسلطة سواء بالحيلة [٢] أو بتزييف الحقائق .[٣]

إن هذا التشبث بالسلطة لهو دليل خوف وهلع . و" عامل التّذاكر " الطاغية لم يشعر يوما بالأمان ، بل عجزت هالة السلطة التي تثيرها حوله عن أن تمنحه هذا الإحساس.

ولقد شاهدنا عامل التذاكر وهو يهبط من ذروة طغيانه إلى سفح هوانه، إلى درجة أن أجهش بالبكاء بين يدي الراكب مردداً :

(١) د. إبراهيم أيوب " التاريخ العباسي " الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ١٩٨٩ ، ص ٢١٢.

(٢) ذكر حسين الشافعي – نائب رئيس الجمهورية في عهد عبد الناصر – أن تنحى جمال عبد الناصر عقب نكبة يونيو الحزين كان "حيلة " يعلم نتيجتها مقدما بسبب إدراكه لعواطف الشعب المشبوبة . برنامج شاهد على العصر " المبثوث عبر قناة " الجزيرة " القطرية ، تقديم أحمد منصور

(٣) أكبر مثال على هذا هو "صدام حسين" الذي حول – بجرأة يحسد عليها – " أم المهالك " إلى " أم المعارك"

إني أحيا في وحدة
أحيا في وحدة
أحيا في وحدة [1]

وهذه هي حقيقة " عامل التذاكر " التي يعترف بها في لحظة صدق خاطفة ، ثم يعود سريعا ليختبئ خلف الستارات العشر ، متخذًا منها قناعا يخفي خلفه إحساسه الحقيقي بالهوان ، وشعوره البالغ بالضعف. وهذا يقودنا إلى القول بأن " عامل التذاكر " لا يستمد كيانه إلا من خلال الراكب ، ولو افترض عدم وجود الراكب أو غيابه ، لانهار وجود عامل التذاكر بالتبعية ، ولعل هذا هو السبب في تذبذب الحالة الشعورية لعامل التذاكر ما بين ذروة الطغيان إلى سفح الهوان ، إذ يبدو هذا في سلوكه تارة ، وفي طريقة جلوسه تارة ثانية ؛ أما سلوكه فيتذبذب بين التهديد والوعيد إلى البكاء في ذلة . وأما طريقة جلوسه فتتذبذب هي الأخرى من الجلوس فوق رف عربة القطار مسقطا قدمه فوق رأس الراكب ، إلى الوقوف أمامه في تحد إلى الجلوس بجواره في ود.

(١) المسرحية ص ٣٨.

لكن هذا كله يكشف مدى الخواء الذي يعيشه عامل التذاكر ، ولعل الكاتب بهذا يشير إلى أن باعث التأله ليس هو الإحساس الحقيقي بالقوة، بقدر ما هو الإحساس الواقعي بالهوان والوحدة.

وصورة " عامل التذاكر " هذه تذكرنا بصورة " السياف " في قصيدة " السيرة الذاتية لسياف عربي " إذ يقول الشاعر على لسان هذا السياف:

لا تضيقوا أيها الناس ببطشي
فأنا اقتلُ كي لا تقتلوني
وانا أشنق كي لا تشنقوني
وانا أدفنكم في ذلك القبر لكيلا تدفنوني

إن هذا الذعر الذي يثيره السياف أو الطاغية حوله هو رد فعل لما يعانيه هو من ذعر " فكثير من القتلة والدمويين يندفعون إلى هذا السلوك بعد ارتكاب الجريمة الأولى ، فيدفعهم الشك والشعور بالخوف من الانتقام إلى مزيد من إسالة الدماء ، وقد صور " شكسبير " هذا الموقف في مسرحية " ماكبث " إذ يندفع ماكبث إلى مزيد من القتل لشدة خوفه من أن ينتقم منه الآخرون بسبب جريمته الأولى" [1]

(١) راجع : رجاء النقاش : ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء ، ص ١٦٦ – ١٦٧.

فإذا ذكرنا بأن هذه المسرحية قد ظهرت عام ١٩٦٩، حين كان عبد الناصر على قمة السلطة ، أدركنا إلى أي مدى كانت شجاعة صلاح عبد الصبور ، وإلى أي مدى - وهذا هو الأهم - كان فنانًا عظيمًا يمتلك من تقنيات الفن وجمالياته ما يمكنه من تجسيد رؤيته ، أيًا كانت هذه الرؤية ، لقد استطاع أن " يكشف بأمانة ودون خوف الحقائق الأساسية للحالة الإنسانية ، وتتمتع الصور لديه بما يكفي من التجريد والغموض لكي تسمح للمؤلف بأن يستبقى حياته في العالم المأسوي الذي يعبر عنه.[1]

وعلى هذا يبدو من خلال المسرحية ، ما سبق أن أشرنا إليه في المقدمة من أن السلطة القوية هي التي تنطلق في ممارستها من مقوماتها الحقيقية لا الوهمية وهي التي تواجه نفسها قبل الآخرين بعيوبها ومواطن قصورها وانكساراتها ، وهي في ذات الوقت لا تبالغ في تقدير إنجازاتها وانتصاراتها.



(١) نادية سلامة : تأثير أيونسكو على صلاح عبد الصبور في مسرحية مسافر ليل، ترجمة سامي خشبة ، مجلة فصول ، مج ٢ ، ع١ ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ١٤٩.



الفصل الثاني

الشاعر والسلطة الاجتماعية

١ - السلطة الأبوية

لماذا يستبد أبي ؟
ويرهقني (بسلطته) ..
وينظر لي كآنية
كسطر في جريدته
كركسي بحجرته...
نزار قباني

هل يمكن اعتبار السلطة الأسرية مثل السلطة السياسية مثلا ، أم أن ثمة اختلافًا في المصدر وفى الموضوع . يدحض " لوك " آراء أولئك الذين يشبهون السلطة الأبوية بالسلطة السياسية مقررًا أنهما مختلفان مصدرًا وموضوعًا ويستدل على ذلك بأن الأصل في السلطة الأبوية أنها حق طبيعي ، بينما الحال في السلطة السياسية أنها تتأسس على عقد إرادي ، ويضيف أنه ليس ثمة مساواة بين الأب وأبنائه القصّر لا في العقل ولا في الحرية ، في حين تتوفر هذه المساواة بين الحاكم والمحكومين . ويترتب على ذلك خطأ المساواة بين السلطتين (١)

وهذا كلام صحيح . لكن إذا كانت السلطة الأبوية حقًا طبيعيًا ، إلا أن هذا الحق قد ينحرف عن طبيعته بتأثير العوامل القهرية التي تربى في أحضانها الأب ، وقد تتحول الأسرة تحت سلطته إلى موضوع

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحرية ص ٢٣٥

يفرغ من خلاله ما تعرض ويتعرض له من قهر. وتكون المرأة هى الهدف الأول ، ربما بحكم أنوثتها ورقتها ، وربما بفعل ما ترسخ في وعى الرجل الشرقي من أنها دونه في المرتبة، وربما بدافع الحرص الشديد عليها ، أو الحب الجارف لها ، والذي قد يتحول في بعض الأحيان إلى تعنت وتعصب وأنانية:

لماذا يستبد أبي ؟
ويرهقني (بسلطته) ..
وينظر لي كآنيةٍ
كسطرٍ في جريدته
ويحرص أن أظل له
كأني بعض ثروته
وأن أبقى بجانبه
ككرسي بحجرته ..
أيكفي انني ابنَتُه
وأني من سلالته
...
كفرت أنا .. بمال أبي
بلؤلؤه .. بفضته
أبي .. لم ينتبه يوماً
إلى جسدي .. وثورته

أبي رجلٌ اناني
مريضٌ في محبته
مريضٌ في تعصبه
مريضٌ في تعنته [1]

يتجاوز الأب هنا في استخدام سلطته مع الابنة حين يُشَيِّئها ، أو يتجاهل وجودها ؛ فهي لا تعدو أن تكون شيئا عابرا في الأسرة ، يمر عليه الأب مروراً سريعًا مثل سطر تافه في جريدة لا يستحق التوقف أو التأمل أو المراجعة أو إعادة النظر ، وكيف يصنع هذا ومكانتها في الأسرة لا تتجاوز مكانة الأدوات المنزلية ، إنه إن توقف عندها فبنفس القدر الذي يتوقف به عند آنية أو كرسي . أما التغيرات الفيزيولوجية وما يتبعها من حاجات عاطفية فهي أمور لا تخطر له على بال، وإن خطرت فإنها تأتى ممزوجة بما ترسخ في الشعور واللاشعور من تاريخ العار المرتبط بها.

وإذا كان هذا حال سلطة الأب مع الابنة ، فإن سلطته مع الابن تتخذ شكلا آخر، وذلك حين يحرص على أن يكون هذا الابن صورة له ولا شك أن هذا الحرص هو نتيجة فهم خاطئ وإحساس كاذب ، وذلك حين يرى هذا الأب في نفسه الصورة المُثلى التي ينبغي أن يكون

(١) نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ، جـ ١ ، منشورات نزار قباني ، بيروت (د.ت)

عليها الأبناء والأحفاد. إنه محصلة ثقافة ذكورية تحرص على توريث ما كان عليه الذكور السابقين إلى الذكور اللاحقين. تتجسد هذه الموروثات في تلك " **الوصية** " القابعة في أعماق ذلك " **الصندوق** " العتيد، حيث يحتفظ بها " الأب " موصيًا " الابن " أن يفتحها بعد وفاته، ليتخذ منها منهجًا يستضيء به هو في حياته . غير أن الابن سيكون له شأن آخر مع هذه " الوصية "

" افتحُ صندوقَ ابي
أُمَزِّقُ الوصية
ابيعُ في المزادِ ما ورثتُهُ
مجموعةَ المسابح العاجية
طربوشَهُ التركيَّ ، والجواربَ الصوفية
وعلبةَ النُّشُوقِ ، والسماورَ العتيقَ ، والشمسية
اسحب سيفي غاضبًا
واقطعُ الرءوسَ ، والمفاصلَ المرخية
واهدمُ الشرقَ على أصحابِهِ
تكية ... تكية ..."

" افتحُ صندوق ابي
فلا أرى ...
إلا دراويش ومولويَّة

والعودَ ، والقانونَ والبشارفَ الشرقية
وقصةَ الزير على حصانهِ ...
وعاطلين يشربون القهوةَ التركية
أسحبُ سيفي غاضبًا
واقتلُ الكهوفَ ، والدفوفَ ، والأضرحةَ الغبية ..."

" افتحُ تاريخَ ابي
افتح أيام أبي
أرى الذي ليس يُرى ...
ادعيةً، حشائشَ طبية
أدويةً للقدرة الجنسيةْ
أبحثُ عن معرفةٍ تنفعني
أبحثُ عن كتابةٍ
تَخُصُّ هذا العصرَ .. أو تَخُصّني
فلا أرى حولي سوى ...
رملٍ وجاهلية .. (١)

(١) راجع قصيدة : " الوصية " في كتاب إيليا الحاوي : نزار قباني دار الكتاب اللبناني ، بيروت (د.ت) جـ٢ ص ١٩٧ – ٢٠٢

وهكذا يثور الابن على سلطة الأب ، ويتمرد على وصاياه ، التي يرى فيها داءً وليس دواءً كما كان يظن الأب . لقد ثار الابن على محتويات الصندوق الذي يمثل سلطة الأموات على الأحياء ، سلطة الماضي على الحاضر ، وليس تمزيق الوصية سوى اعتراف بتفاهتها بل إدراك لخطورتها . ومن ثم كان رد فعل الابن هو التخلص من هذا الميراث ببيعه في المزاد، إذ لم تعد له ثمة قيمة ، سيبيع " المسابح العاجية ، الطربوش التركي ، الجوارب الصوفية ، علبة النشوق ، السماور العتيق ، الشمسية ". أما المسبحة " فقد كانت حينا أداة للصلاة وسبيلا لإحصاء أسماء الله الحسنى ، ثم إنها آلت من بعد إلى أداة سلوى ولهو ، ضرب من الإيقاع الرتيب والعد العبثي، عمل من لا عمل ولا غاية له ، ينفق بها اللحظات والساعات ويحصى أنفاس الزمن الذي لا طائل من دونه. المسبحة الدّهرية التي تمتص ما تنطوي عليه الأيدي من رغبة في الحركة للعمل لا للكسل . يشغل المرء بها يديه دون أن يشتغل ، وسيلة لتخدير الوعي وقتل الوقت . ثم إن الشرقي يزهو بما لا زهو فيه، بطربوشه التركي المستعار ، يجلل به هامته، متشامخًا ، فيما يحنيها الذل وصاحبها جاهل أو متجاهل. وفى ساقي الشرقي الجوارب الصوفية لأن قدميه لا يسعيان به ولا يخوضان في ساح الكفاح ، باردتان كقدمي الميت. يعالجهما بالدفء من الخارج ويبث فيهما حياة مصطنعة ، والعمل هو مجد الحياة وتاجها . ومثلها

الشمسية وعلبة النشوق ، تلك الوقاية التي يأنف منها صاحب الجهاد ، وتلك اللذة في نشوق يصطنع بها نشوة فيزيولوجية حمقاء . مقيم على تكية كاسدة ، ينقف العود والقانون أو يتلو قصة الزير أو يحتسى القهوة. وربما ترنم بالأدعية والتواشيح وأفتى بتعاويذ وحشائش للقدرة الجنسية " (١)

غير أنه ينبغى أن ننوه إلى أن السلطة التي يثور عليها الشاعر ليست هى السلطة الأبوية بمعناها المحدود بإطار الأسرة ، ولكنها تلك السلطة في امتدادها الرأسي عبر الأسلاف ، محاطة بكل ما خلفوه من قيم وعادات ، مادية ومعنوية ، جمَّعَها الأب وأودعها هذا الصندوق السحري ، مرفقة بوصية تمعن في نصح الحفيد بضرورة الالتزام بما ورد فيها، وبأهمية الحفاظ على محتويات الصندوق والاستفادة بما فيه. ويصبح مطلوبا من الحفيد – وفقا لهذه الوصية – أن يضع على رأسه نفس الطربوش التركي ، وأن يمسك بيده نفس المسبحة العاجية ، وأن يُشنِّفَ أذنيه بنفس البشارف الشرقية . ولكي يكون الابن ولدا مطيعا فإن الأمر يتطلب منه أن يعيش في جلباب أبيه ، وأن يتنكر لمشاعره وأحاسيسه وأفكاره وكل ما يهدر به شلال زمانه . غير أن الابن يدرك أن مثل هذه الطاعة لا تليق إلا بالعبيد فيمزق الوصية ، ويتمرد على سلطة الأب :

(١) المرجع السابق ص ١٣٤- ١٤٤

ارفض ميراث أبي
وارفض الثوب الذي ألبسني
وارفض العلم الذي علّمني
وكل ما أورثني ..
من عقد جنسية
ارفض سيف الدولة المغرور
والقصائد الذليلة الغبية
أحرق رسم أسرتي
أحرق أبجديتي ..

ويأتي فعل الحرق الأخير تعبيرًا عن بلوغ رفض الابن للجانب السلبي من تراث أبيه غايته، وسيكون هذا الرماد المتخلف من الحريق بمثابة الرماد المتخلف منّ طائر الفينيق في الأسطورة اليونانية ، وذلك حين يُبعث الشاعر بروح جديدة، تخط بنفسها ولنفسها أبجدية جديدة.

◆ ◆ ◆ ◆

لكن إذا كانت وصايا الأب وتعاليمه في قصيدة " **الوصية** " تريد أن تفرض نفسها على الابن في صورة من صور قمع الآباء للأبناء وتسلطهم عليهم ، فإن قصيدة " **الوصية الأولى** " [(١)] تتحرك في اتجاه

(١) هى قصيدة "سعيد عاشور" بديوان " بداية وقوفي " دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، سلسلة " أصوات معاصرة " العدد ٦٠ ، يوليو ٢٠٠٠ ص ٣٢

معاكس، وذلك حين تتوجه إلى الأبناء والأحفاد لا بدعوتهم إلى الالتزام بميراث الآباء، ولكن بتحريضهم ضد السلطة التي قهرت الأب ، وبذلك لا يكون الأبناء والأحفاد موضوعا للقهر كما كان الحال في قصيدة " الوصية " ، ولكن الأب نفسه هو المقهور، وهو يستنجد بأحفاده ؛ أي حفيد من أحفاده ، أن يأخذ بثأر جده الذي قُهر مرة بالحرمان ، ومرة أخرى حين اضطر إلى أن يتعلم فنون الصمت المر:

" عشت أقول لكلِّ حفيدٍ من أحفادي
يأتي حتى الجيل الألف أو المليون:
لو تأتيك الفرصة يوماً
أن تحكمهم
حكِّم فيهم قبضةَ سيفكْ
واذكرْ أن الجدَّ الأكبرْ
يوماً كانْ
يجلسُ فيه مع الحرمانْ
كان تعلَّمَ كل فنون الصمتِ المُرُّ
...
لو لم تأتِ إليكَ الفرصةْ
فاصمت قهرًا
مثل الجَدِّ الأكبرِ لكْ"

ثمة رغبة جارفة من المقهور أن يتبادل المواقع مع قاهريه ، لا لشيء إلا ليأخذ بثأره ، وتصبح السلطة " فرصة " لتصفية الحسابات. ولكن يبدو أن هذه النبرة التي تحمل في طياتها رغبة نارية في الانتقام ليست سوى أمنية يعبر من خلالها الشاعر فقط عن مكبوتاته ، لأن إحساسا قويا لديه بأن هذه الفرصة التي يتمناها ستظل مجرد أمنية يمكن فقط أن يلوذ بواحتها الوهمية للحظات من خلال أحلام اليقظة إنها أزمة الإنسان المقهور الذي يشعر بأنه لا قبل له بمواجهة سطوة قاهرية على صعيد الواقع ، ومن ثم تتحول ذاته إلى ساحة للصراع الوهمي ، حيث يشتبك مع قاهريه محققًا انتصارات وهمية عليهم ومداويا بذلك جراحاته العميقة ولو للحظات . إن رد الفعل الوحيد الذي يستطيعه المقهور هو أن يتمنى زوال قاهريه ، وهى أمنية مُرّة تكشف عن فظاظة القاهر وعن ضيعة المقهور . لقد تجرد المقهور من كل أدوات المقاومة ، ولم يعد لديه سوى سلاح التمني السلبي:

"لو تاتيك الفرصة يوماً / ان تحكمهم / حكّم فيهم قبضةَ سيفكْ "

وفضلا عن ذلك اليأس الذي يشع من خلال أداة التمني " **لو** " فإن صيغة " **يوماً** " الظرفية تخترق جدران الزمان المحدد لتنداح عبر زمان مطلق يتسق مع إطلاق آخر متمثل في أجيال الأحفاد التي تقدم إليها الوصية بدءًا من الجيل الأول وحتى الجيل الألف أو المليون وهو إطلاق يؤكد الإفلاس إلى جانب اليأس ، وذلك حين يعلق الشاعر حل القضية على أكتاف مجهولة أيضا. ومما يؤكد يأس الشاعر

وإحساسه بعدم القدرة على أداء أي دور في مقاومة ما يقع عليه من قهر، ما تقول به الفقرة الأخيرة حين يرتد إلى واقعه بعد أن يهبط من سماء الوهم التي حلق فيها حينا حيث " الفرصة " التي وردت قبلا في سياق التمني ، ترد في سياق النفي :

لو لم تأتِ إليكَ الفرصةْ
فاصمت قهرًا
مثل الجَدِّ الأكبرِ لكْ

ولعل هذا هو اليقين الذي يؤمن به الشاعر، وهو أن الفرصة التي فاتته لن تأتى أيضا إلى أحفاده، ولعله بذلك يدين دكتاتورية السلطة التي لا تسمح لغيرها من الاقتراب. وليس على الأحفاد إلا أن يحيوا مقهورين مسيَّرين بقوة ميراث القمع الذي تجرع جدهم الأكبر من كئوسه المترعة. وهكذا يبدو القهر قدرا، لكنه ليس قدرًا سماويًا ، إنما هو قدر أرضي خطط له المنتفعون من القابضين على رقاب العباد حين قبضوا على السيف ؛ ذلك الآمر الناهي في هذه الرقاب.

لكن مما يثير العجب والدهشة أن قراءة البعض لهذا النص تبدو كما لو كانت ضد تياره . يقول الدكتور حسين محمد على : " ولعل قسوة الواقع في مواجهة شاعرنا طبعته بطابعها ، فكتب بعض القصائد التي لا ترضى المتابعين لتجربته ، ويرون فيها نشازًا مع شخصه الودود المحب الذي يأسى لما يصيب الإنسان في أي مكان من جور وقسوة. ومن هذه القصائد قصيدة " الوصية الأولى " حيث يعبر عن لحظة ضيق خانقة ، أقرب إلى اليأس والقنوط ، منها إلى الثورة

والتمرد ، حيث يطلب إلى أحفاده أن يكونوا قساة في مجتمعهم وأن يتعاملوا مع أفراده بغير هوادة " (١)

ينطوي هذا التعليق على مغالطات عديدة ! أولها أن الناقد سمح لنفسه أن يتحدث باسم المتابعين لتجربة الشاعر ، وهذا مستحيل إلا في حالة واحدة ؛ هي أن يكون عدد هؤلاء المتابعين محصورا فيمن يعرفهم الناقد ويطلع على نواياهم. ثانيها أنه أسقط على هؤلاء المتابعين المتخيلين رأيه الخاص في النص . ثالثها أنه رأى تجربة النص " نشازًا " مع شخص الشاعر " الودود المحب " ، وكأنه لا يتوقع من الشاعر " الودود المحب " إلا قصائد ودودة ومحبة ، ومع هذا فإنا نرى في النص المشار إليه أكبر دليل على انحياز الشاعر للإنسان وعلى ما تنطوي عليه نفسه من مودة ومحبة له ، وذلك حين يكشف وجه السلطة القبيح الذي يقلب الحكم إلى تحكم يقهر الإنسان ويقمع روحه من خلال ما يفرضه عليه من صمت مر وحرمان . إن الشاعر لم يطلب من أحفاده أن يكونوا قساة في مجتمعهم ، وأن يتعاملوا مع أفراده بغير هوادة كما يقول الناقد، ولكنه طلب منهم أن يكونوا قساة مع تلك الفئة المتسلطة المولعة بقهر المجتمع وقمعه فيما يعنى انحيازه للمجتمع ضد قاهريه .

(١) راجع قراءة الدكتور حسين علي محمد لديوان " بداية وقوفي " والاقتباس ص ٧٦ – في نهاية الديوان

وتبلغ دهشتنا مداها حين نقرأ للناقد قوله: " لقد ظللت حتى السطر الخامس أتوقع أنه يتحدث عن عدو فاحش في عداوته كيهود إسرائيل.. " (١)

وقولنا هو أننا توقعنا منذ السطر الأول أنه يتحدث عن عدو أكثر فحشًا من يهود إسرائيل ، ذلك أن اليهود هم العدو الأصغر المكشوف الذي نعرف حدوده وأبعاده . أما العدو الأكبر فهو ذلك الذي يحيا داخلنا وحولنا ، فوقنا وتحتنا ، يمارس قهره لنا، وهو يدعى أنه يموت هياما فينا.

لكن يبدو أن الدكتور حسين من أنصار غلق الأبواب التي يمكن أن تهب منها الرياح ، كما يبدو أن طبعه في تذوق الشعر يعزف عن تلك الألوان التي يشتم منها رائحة (القسوة) ، لذلك نراه يفضل أن يقرأ قصائد سعيد عاشور التي يوجهها إلى زوجته في طنطا ليشعر بالنشوة الوجدانية ، لكنا نعتذر له عن عجزنا عن مشاركته نشوته ؛ إذ يوجه إلينا الخطاب قائلا : " لا يمكنك إلا أن تشعر بالنشوة الوجدانية وأنت تقرأ قصائد سعيد عاشور الوجدانية التي يوجهها إلى زوجته في طنطا " (٢). فلتهنأ وحدك بنشوتك أما نحن فلا ننتشي إلا بالشعر الذي يخزّ ويجرح ليطهر الحياة من بؤرها الصديدية .

---

(١) نفسه ص ٧٧

(٢) نفسه ص ٧٧

٢ - سلطة المجتمع ... والمرأة

> هل تستطيع امرأة
> مقيمة في مدن الغبار
> أن تتحدى مرّةً واحدةً
> (سلطة) شهريار
> وتكتب الشعر
> على دفاتر من نار؟
> سعاد الصباح

إذا كانت السلطة الاجتماعية يمكن أن تقمع الرجال وتئد مواهبهم وإبداعاتهم بيسر، فإن فعالية هذه السلطة على النساء تكون أكثر يسرًا ، وذلك نظرًا لحساسية موقف النساء في مجتمعاتنا العربية ، وهو موقف يجعلهن أكثر انضواءً لقمع التقاليد وقهر العادات ، وأقل قدرة على المقاومة والتصدي .

وإذا نظرنا إلى الساحة العربية بأكملها من محيطها إلى خليجها لنحصي عدد النساء اللائي اخترن أن يكن ذواتهن ، وأن يظهرن بوجوه منزوعة المساحيق ، وبقلوب غير مستعارة ، لما استغرق الأمر أكثر من بضع ثوانٍ ، لأن ثمة بلادا بكاملها يصعب اختيار اسم نسائي واحد منها ، وهذا يكشف حجم الضغوط التي تثقل كاهل المرأة وتقمعها وتحول بينها وبين الحياة الصحيحة ، ومما يؤسف له أن ذبح المرأة يتم تحت ستار القيم والدين والعادات . وليس الأمر في هذا قاصرًا على المرأة العادية ، ولكنه ينسحب حتى على المرأة التي يمكن أن تعد استثناءً في مجتمعاتنا العربية ، وتعد الشاعرة والأستاذة الجامعية

البارزة نازك الملائكة ، أبرز مثال على هذا ، إذ كان يفترض – بحكم كونها شاعرة ورائدة في ميدانها – أن تكون أقدر لا على التعبير عن مشاعرها الخاصة فحسب ، بل عن مشاعر جنسها ، وكان يفترض أيضًا بحكم كونها أستاذة جامعية بارزة ، أن تمتلك الجسارة الفكرية التي تستند عليها في تدعيم حياتها، ناهينا عن مساندة شقيقاتها العربيات المقموعات . لكن ما حدث أن كلاً من عقل الأستاذة ووجدان الشاعرة قد خذلاها حين ضمرا بإزاء سلطة التقاليد ، وفظاظة الرقابة . لقد عاشت الشاعرة في مجتمع يؤمن أن الكشف عن المشاعر هو كشف عن العورة ، وأعنى بالعورة هنا المعنى الحقيقي لا المجازي ، أما الأمر الذي أتصور أننا لا ندرك خطورته حتى الآن هو أن النجاح الذي حققته الدكتورة على المستوى العلمي ، بالإضافة إلى الموهبة التي حباها الله إياها على المستوى الوجداني قد أُهدرت قيمتها ، بسبب مناخ اجتماعي يعترف بحق المعدة في أن تتنفس ، لكنه لا يعترف بحق القلب في أن ينبض ، لقد قُتلت نازك الملائكة حين قُمعت معنويًا وحين أيقنت بأن ألف جلاد يقف لها بالمرصاد ليحول بينها وبين التعبير المشروع عن نفسها . إذن ما جدوى العلم ، وما جدوى الإبداع ، إذا لم يجدا المناخ الصحي الذي يتنفسان فيه ؟

يتحدث رجاء النقاش عن بعض معاناة نازك قائلا : " إنها لم تكن تستطيع أن تعبر في شعرها بصراحة عمّا تحس به في أعماقها ، لأنها

تعرف أن مثل هذا التعبير غير مقبول من المجتمع ، وما كانت نازك.. قادرة على أن تتحول إلى موقف التحدي لما هو قائم وسائد ، ولذلك فقد آثرت أن تجعل " المعركة " داخل نفسها ، وكتمت أحلامها الكبيرة وأفكارها المنطلقة ، وعاشت في حذر دائم من العالم الخارجي الذي تعيش فيه ." (١)

يكشف هذا الكلام عن خطورة ما يخلفه المناخ الاجتماعي الرديء من تشويه للإنسان؛ وذلك حين يعجز هذا الإنسان عن أن يكون واضحا وصريحا، ويضطر لكي يتعايش في هذه المُناخات أن يلجأ إلى أساليب الدوران والالتفاف ، وأن يقمع ذاته ، ويتحرك لا وفقا لمشاعره ، ولكن وفقا للاتجاه الذي حدده المجتمع سلفا.

ولأن الإنسان يدرك أنه أصبح بإزاء طبقات جيولوجية من التقاليد الراسخة، وأنه لا قبل له بمواجهتها ، ناهينا عن تحديها ومحاولة زحزحتها ، فإنه يُحبط ويستسلم ، وتتحول المعركة التي كان يفترض أن تكون من جانب الشاعرة ضد ما تراه سلبيا في مجتمعها استشرافا لواقع أفضل – تتحول هذه المعركة من مجالها الخارجي إلى معركة داخلية بطلها هو الصراع النفسي الذي يتغذى على الكبت والحذر والخوف والكتمان ، والنتيجة في النهاية هى تدمير الإنسان .

(١) رجاء النقاش : ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء ص ١٩٦ ، ١٩٧ ولمزيد من التفصيل حول الآثار النفسية السيئة التى تعرضت لها نازك الملائكة وفدوى طوقان ولطيفة الزيات بسبب الضغوط الاجتماعية راجع الصفحات ١٩٣: ٢٠١

لقد تجاسرت فدوى طوقان مرة، واعترفت بحبها لأنور المعداوي ، فعُدّ ذلك فتحا جديداً في تاريخ الأدب العربي ، يعبر رجاء النقاش عن فرحه بهذه اللحظة التي كانت كسرا لتقاليد ألزمت الأدباء والأديبات إخفاء مشاعرهم – يعبر عن ذلك بقوله :"إن شجاعة فدوى وصدقها هما شيء جدير بالاحترام والاهتمام في حياتنا الأدبية ، فما أكثر ما يخفى الأدباء والأديبات حقيقة مشاعرهم وحقيقة صراعاتهم الروحية التي كانت مصدرًا لأدبهم وفنهم، ومن هنا أصيب أدبنا في حالات كثيرة بالعتمة ، وفقد تلك الروح المضيئة المؤثرة المنفتحة على الدنيا ، والتي يمكن أن يخرج منها أدب جديد ، وهذا الأدب الجديد لابد أن يعتمد على الصدق والشجاعة الروحية كما فعلت فدوى طوقان حين اعترفت بحقيقة حبها للمعداوي دون أن تحاول تغطيه ذلك بأي لون من ألوان الغموض " (١)

ولكن إذا كانت فدوى طوقان قد تجاسرت وعبرت جدار السلطة الاجتماعية السميك مرة انتصارًا لوجدانها، فكم مرة انكسر هذا الوجدان على صخرة هذا الجدار الذي لم يزل مسبوكا من الحجر الصوان ؟

وتتساءل سلوى بكر عن حقيقة هذا الصمت الذي تفرضه على نفسها ؛ أهو جبن أم شيء آخر ؟ تقول " هل أنا جبانة لا أمتلك الشجاعة الكافية للمواجهة؟ أم أني بومة حكيمة تفضل النأي في خرائب

(١) المرجع السابق ص ٣٧٦، ٣٧٧

النفس وحدائقها، تحسبا لوطأة الأذى الإنساني الناتج عن سوء الفهم ، وغصة الاختلاف ؟. المسألة تتأتى من يقيني بأن الحرية لفظة لم تبرح قواميسنا اللغوية بعد ، ولسوف تحتفظ بطبيعتها المتخفية، طالما ظلت مشيئة الفرد رهينة مشيئة الجماعة المحكومة بروح القطيع المنحطة "[1]

إن التحسب من سوء الفهم يجعل المرأة تفكر ألف مرة قبل أن تُقدم على الكتابة ، وهذا يفضح استخدامنا المجافى لكلمة الحرية، بل لعل شيوع هذه الكلمة على الألسنة هو دليل عجز عن ترجمتها واقعيا على مستوى سلوكنا وحياتنا، ولو أن المرأة فكرت مرة في استخدام حريتها، فإنها ستقع فريسة في شباك السلطة الاجتماعية المحكومة بروح القطيع المنحطة على حد قول الأديبة .

وهذا الصراع العنيف الذي تبذله الأديبة لكي تتحرر ولو مرة واحدة هو دليل على أن العبودية للسلطة الاجتماعية تضرب بجذورها في أعماقنا. وهو دليل أيضا على أن هذه العبودية هى القاعدة ، بينما الحرية هى الاستثناء . تقول لطيفة الزيات :"وتعلمت فيما تعلمت أن أقهر ذاتي ، واقتضاني التحرر من تربيتي المقموعة عمرًا ؛ أقع بلا وعي في الموروث ، وأعاود وقفتي بالوعي المكتسب ".[2] وإذا كنا ننفق سنوات طويلة من أعمارنا في التعلم ، ثم بعد حين ندرك أننا في

---

(١) سلوى بكر ، شهادة، فصول ، مج ١١ ، ع١ ، خريف ١٩٩٢، ص ١٥٤

(٢) لطيفة الزيات : الكاتب والحرية ، المرجع السابق ص ٢٢٩

حاجة إلى أن نتعلم كيف نتحرر مما سبق أن تعلمناه ، وأن **هذا التحرر** يقتضى عمرًا. فمعنى هذا أن الكثير مما نتعلمه لاسيما فيما يتصل بالتكوين العقلي والوجداني هو تعليم سلبي لا إيجابي ، أو هو تعليم يهدم ولا يبني ، وأظن أن الإبقاء على الإنسان أميا يحيا بالفطرة أفضل من تلويث فطرته بهذا التعليم الذي يقهره ، والذي يقتضي التحرر منه عمرًا فيما تقول لطيفة الزيات . والأخطر أن تحرر النفس التام من تراث القمع أمر مستحيل ، إن النفس التي انكسرت هى كالزجاج الذي " **لا يعاد له سبك** " إذ سيظل هذا الموروث – لأنه الأصل – قابعا بشكل ما في اللاشعور ، في حين يصبح الوعي المكتسب مجرد فرع قد يسعف المرء في لحظة الصحو ، لكنه سرعان ما ينزوي مخليا الطريق للطبع الذي هو بطبيعته يغلب التطبع . لهذا يظل الإنسان المقهور – مهما جاهد في التخلص من قهره – أسير صراع بين الموروث المغروس في النفوس من ناحية والوعي المكتسب من ناحية أخرى.

لكن إذا كانت القلة القليلة من هؤلاء الذين أتيحت لهم الفرصة لاكتساب الوعي يناضلون من أجل التخفيف من سلطة الموروث، فإن الكثرة الكاثرة التي لم تتح لها فرصة اكتساب هذا الوعي ستقع ضحية للصفات الشريرة المكتسبة ، " إن الآلية المسيطرة ، وطبيعة العلاقات السائدة ، تُحَوّلُ الإنسان ، أي إنسان ، إلى مشروع ضحية بشكل ما ، بنسبة ما ، نتيجة الأعطاب التي تنخر المجتمع ، كما أن هذا المناخ

المهيمن ينمى الجوانب الشريرة في الإنسان ، ويتجلى ذلك حين يصبح آمرا ثم جلادًا ، أي تسيطر في هذه الحالة الصفات المكتسبة ، والتي يفرزها النظام لتصبح أقوى من الصفات الأصلية " (١)

حين تتحدث رضوى عاشور عن تجربتها في الكتابة تقرر أنها تتخذ من هذه التجربة رقية تتداوى بها من جراح القمع التي طالتها وطالت كثيرات مثلها . تقول : " أنا امرأة عربية ومواطن من العالم الثالث وتراثي في الحالتين هو تراث الموءودة. أدرك هذه الحقيقة جيدًا لأني أخافها فإني أتخذ من الكتابة درعًا أحتمي به أنا وأخريات لا حصر لهن ، إننا جميعا محشورات في خندق واحد.(٢)

ويعبر نزار قباني عن قهر المرأة من خلال السلطة ، سواء أكانت سلطة " أبوية " داخل الجدران ، أم سلطة اجتماعية خارج هذه الجدران مصورا سلطة الداخل بـ " السياف " و" عنترة العبسي " وسلطة الخارج بـ " صوت الريح والكلاب ".

---

(١) عبد الرحمن منيف، رأى وشهادة حول القمع ، فصول ، العدد السابق، ص ١٨٧

(٢) مجلة ألف .العدد الثالث عشر ، ١٩٩٣

راجع تحت عنوان My Experience With Writing ص ١٧٠ قولها :

I am an Arab woman and a third citizen, and my heritage in both cases is stifled. I know this trust right down to the marrow of my bones, and I fear it to the extent that I write in self defence and in defence of conntless others with whom I identify or who are like me.□

يقول : (١)

لا تنتقدني سيِّدي
إن كان خطِّي سيئا..
فإنني أكتبُ والسَّيَّافُ خلفَ بابي
وخارجَ الحجرةِ صوتُ الريحِ والكلاب
يا سيدي
عنترةُ العبسيُّ خلفَ بابي
يذبحني
إذا رأى خطابي ..
.. يقطعُ رأسي لو أنا عبَّرتُ عن عذابي ...
فشرقُكُمْ يا سيدي العزيز
يحاصر المرأة بالحراب ..
وشرقكم يا سيدي العزيز
يبايع الرجال أنبياءً
ويطمرُ النساءَ في التراب ..

تكشف القصيدة أيضاً نفاق المجتمع الذي يبارك حماقات الرجال ، أو على الأقل ، يغض الطرف عنها، وقد يبايع هؤلاء الرجال ليصبحوا

(١) إيليا الحاوي : نزار قباني جـ٢ ، ص١٧٠

أنبياء زمانهم ، في حين يظل هذا المجتمع ذاته يتربص بالمرأة ويحاسبها حسابًا عسيرًا لأنها أفضت ببعض مشاعرها على الورق.

لكن الأوقع في هذا المجال هو أن نستمع إلى صوت المرأة نفسها، وهى تعبر عما يقع عليها، أو بالأحرى ، على بنى جنسها من قهر وذلك في قصيدة بعنوان :

أسئلة " ديمقراطية " في زمن غير ديمقراطي :[1]

(١)

هل تستطيعُ امرأةٌ
تركبُ فوق هودجٍ يجرُّهُ الأعرابْ
أن تتهجَّى اسمها ...
أو اسمَ منْ خلَّفها
أو اسم من ثقَّفَها
أو اسمَ من علَّمها التاريخَ
و الحسابْ
هل تستطيعُ امرأةٌ
تعيشُ في قارورةِ الإرهابْ
تموتُ في قارورةِ الإرهابْ
أن تُطلقَ النارَ على تاريخها
الطويلَ في

(١) سعاد الصباح : مجلة " أخبار الأدب " القاهرية ، العدد ٣٤٤ الأحد ١٣ فبراير ٢٠٠٠

أقبيـةِ العذابْ
هل تستطيعُ امرأةٌ
في مدن الزواجِ بالمتعةِ والطلاقِ
بالأربعْ
والغرام بالأنيابْ
أن لا يكون لحمُهَا تُفّاحةً
حمراءَ ... في مائدةِ الذبابْ؟
(٢)
هل تستطيع امرأة
في زمن الإحباط والكآبة
أن تدّعى الكتابة
وكل شيء حولها مُذكّرْ
السيفُ في قاموسنا مذكر
والفكرُ في تاريخنا مذكر
والشعرُ في آدابنا مذكر
والقمرُ الجميل في سمائنا مذكر
والحب في حياتنا مذكر
والظلم منذ نشأته مذكر ... مذكر
هل تستطيع امرأة أن تعلن
احتجاجها
وفي اليمين عسكر وفي الشمال

عسكر
هل تقدر المراة ان تسكب في
أوراقها ما تشعرْ؟
هل تقدر ؟؟
(٣)
هل تستطيع امراةٌ
يجلس فوق راسها السياف
ان تَحلُمَ الحلمَ الذي تريدْ
او تعلنَ الرايَ الذي تريدْ ...
او تعبُرَ البحرَ لأي مرفأ تريدْ ...
من غيرِ ان تخافْ
ودونَ انْ يتبعها
اعمامُها في الليل، او إخوانُها
ليذبحوها مثل اي نعجةٍ.
ويأخذوا ثأر بني عبد مناف
هل تستطيع امراة
ان تتمنى حجرةً صغيرة
في زمن الإقطاعْ
او ان تقولَ رايَهَا
او ان تبوح باسم من تحبُّهُ
من غيرِ ان تأكلها الضّباع؟؟

(٤)

هل تستطيعُ امرأةٌ
أن تتخطى منطقَ الأبواب
والأقفالْ
نازعةً منْ عقلها عباءةَ الرمالْ
هاربةً من آخرِ القبولِ ... حتى آخرِ
السؤالْ
هل تستطيعُ امرأةٌ
أن تَضرِمَ النيرانَ في ثياب
المتلونِ الدجَّالْ
وتكتبَ التاريخَ
فالتاريخُ عادةً يكتبُه الرجالْ
هل تستطيعُ امرأةٌ في هذه البلاد
أن لا تكونَ سلعةً تباعُ في المزادْ
ولا يكونَ دورُها
تسليةَ السلطانِ حتى مطلعِ
الفجرِ
كشهرزادْ

(٥)

هل تستطيعُ امرأةٌ مقيمةٌ في مدنِ الغُبَارِ
أن تتحدَّى مرةً واحدةً سلطةَ

شهريارْ
وتكتبَ الشعرَ على دفاتر من نارْ ؟
هل تستطيع امرأة
تعيش تحت رحمة الأمواتِ أن
تختارْ
في مدن ليس بها حريةٌ
ولا بها حوارْ ؟!

في مثل هذه التجارب لا ينبغي أن ينشد المتلقي تقنيات فنية عالية أو طرائق تعبيرية معقدة . ما يهم الشاعرة بالدرجة الأولى هو أن تطلق صرختها ، فالتعبير عن الرأي هو في حد ذاته يعد خطوة جرئية بالنسبة لامرأة تحمل بين جوانحها تاريخًا قمعيًا طويلا . وكما أن الشاعرة تطرح رؤيتها بشكل تلقائي ، فإن هذه الرؤية تتشكل فنيًا بنفس درجة التلقائية ، وإذا كانت الشاعرة قد آثرت أن تُقسّم نصها إلى خمسة مقاطع ، فإن هذا التقسيم لا يحمل أي دلالة سواء على مستوى الرؤية أو على مستوى طريقة تشكيل هذه الرؤية ، لقد اكتملت رؤية النص منذ المقطع الأول ، وليست المقاطع التالية سوى تنويعات ، قد تجعل النص أوسع مساحة ، لكنها لا تضيف إليه عمقًا.

لذلك نجد أن اثنتي عشرة جملة تشغل مساحة النص كله ، تبدأ كل منهما باستفهام ذي صيغة واحدة " **هل تستطيع امرأة ...** " لتفيد معنى

واحدًا هو النفي ، يمكن تركيزه في هذه الجملة : إن المرأة التي تعيش زمن الإحباط ، وفى مدن الغبار، وتركب فوق هودج الأعراب وتعيش في قارورة الإرهاب ، ويجلس فوق رأسها السياف ، وتعيش تحت رحمة الأموات – إن مثل هذه المرأة يصعب عليها أن تستقل بذاتها وأن تعبر عن شعورها، وأن تكسر الأقفال التي تحيط بها ، يصعب عليها أن تثبت أنها ليست مجرد جسد ، وأنها بالدرجة الأولى عقل وروح ووجدان .

أما عن الهيكل البنائي للقصيدة فينتمي إلى ما أسماه الدكتور عز الدين إسماعيل بالطابع " الحلزوني " (١) حيث ينتظم القصيدة " شعور واحد أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة والمتكاملة ... فكل دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى ، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له ، لكن هذه الدورة وإن صنعت دائرة شعورية كاملة فإنها تظل مع ذلك دائرة غير مغلقة على ذاتها ، إذ ما تكاد دائرة تنتهي حتى يعود الشاعر مرة أخرى إلى نقطة البداية ثم يعود فيدور دورة أخرى ثم أخرى وهكذا " (٢)

(١) حيث تشبه بنية القصيدة السلك الحلزوني الذي يبدو في النظرة الأفقية مجموعة من الحلقات المستقلة ، ولكنها في الحقيقة مترابطة ، يربط بينها الموقف الشعوري الأول.
راجع د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، ط٣ ، ١٩٧٨ ص ٢٦١
(٢) نفس المرجع ص ٢٦٠ – ٢٦١

ومع كل دورة من دورات القصيدة نطالع دورة من دورات القمع وليس معنى هذا أن القمع يتجدد، ولكنه يتأكد من خلال الإلحاح والتكرار. وأهم ما تبرزه القصيدة من معاناة للمرأة هذا النظر إليها على أنها وسيلة للمتعة، وذلك حين يتم اغتصابها تحت غطاء شرعي:

هل تستطيع امرأة
في مدن الزواج بالمتعة والطلاق
بالأربع
والغرام بالأنياب
أن لا يكون لحمها تفاحة
حمراء ... في مائدة الذباب؟

وقد تصبح سلعة يتسلى بها شهريار :

هل تستطيع امرأة في هذه البلاد
أن لا تكون سلعة تُباعُ في المزاد
ولا يكون دورها
تسلية السلطان حتى مطلع
الفجر
كشهرزاد

وما دامت المرأة قد أضحت سلعة جسدية ، فمن الطبيعي أن تحاط بحشد هائل من خفراء السلطة الاجتماعية الذين يضربون حولها حصارًا متينًا يحدد إقامتها بـ " **فوق** " أو " **تحت** " أو " **في** " فهي:

"تركب **فوق** هودج يجره الأعراب "

و " يجلس **فوق** رأسها السياف "

وهي " تعيش **تحت** رحمة الأموات "

أو " تعيش في قارورة الإرهاب "

وتظل إلى أن : " تموت في قارورة الإرهاب "

ولها تاريخ طويل " في أقبية العذاب "

وهناك أيضا من يجلس عن يمينها ، ومن يجلس عن شمالها:

"في اليمين عسكر وفي الشمال عسكر"

ومن أمامها : " منطق الأبواب والأقفال"

ومن خلفها يتبعها : " أعمامها ... أو إخوانها "

وإذا كان كل هذا الحصار يضرب حول الجسد، فمن البديهي أن يكون ثمة حصارموازٍ يُضرب حول العقل ليمنعه من التفكير، وحول الوجدان ليحول بينه وبين التعبير :

١) هل تستطيع امرأة / في زمن الإحباط والكآبة / أن تدّعي الكتابة

٢) هل تستطيع امرأة أن تقول رأيها ...؟

٣) هل تستطيع امرأة أن تعلن احتجاجها ..؟

٤) هل تستطيع امرأة أن تبوح باسم من تحبه..؟
٥) هل تقدر امرأة أن تسكب في أوراقها ما تشعر؟/ هل تقدر؟؟
٦) هل تستطيع امرأة أن تتخطى منطق الأبواب والأقفال / نازعة من عقلها عباءة الرمال / هاربة من آخر القبول .. حتى آخر السؤال..؟

وإزاء كل هذه الأنواع من الحصار، تصبح الرغبة في إطلاق النار من جانب المرأة أمرًا عاديًا ، وأكاد أقول : حقًا شرعيًا :

- هل تستطيع امرأة /تعيش في قارورة الإرهاب ....
- أن تطلق النار على تاريخها الطويل في / أقبية العذاب؟
- هل تستطيع امرأة / أن تضرم النيران في ثياب المتلون الدجال؟

السلطة الاجتماعية وشاعر المرأة :

وإذا كانت المرأة تشعر بالعجز والإحباط إزاء كل هذه الحوائط والأسوار، فقد يتعاطف معها رجل شاعر ، يخاطر بنفسه حين يعبر عن عواطفها المكبوتة بالنيابة عنها . غير أن السلطة الاجتماعية ستلاحقه هو أيضا.

والاتهامات التي وُجهت إلى نزار قباني تؤلف مجلدات، لكننا نختار منها أفضل ما يمثلها وهو كتاب جهاد فاضل الذي يدين فيه نزارًا ويسخر منه ، وتبدأ الإدانة من عنوان الكتاب الذي يسمى " فتافيت

شاعر" [١] ثم بالمقدمة التي يصبح فيها شاعر المرأة ، وشاعر الحب وشاعر الجمال مدعاة للسخرية . يقول الناقد : " لم يُعرف يوما عن الشاعر نزار قباني أنه شاعر هجّاء ؛ فأول ما يتداعى إلى الذهن عند ذكر اسمه أنه شاعر المرأة والحب والجمال ، وأن قصيدته قصيدة العطر والرقة والعذوبة ووصف اللحظات الجميلة الهاربة . لذلك تجد الفتيات أنفسهن في شعره ، كما تجد أمهاتهن دواوينه في غرفهن مخبأة تحت وسادة ، أو في قاع درج تعتقد الفتاة أنه مكان أمين صالح للحفظ "

ثم يضيف الناقد قائلا: " ولا شك أن من حق الأجيال الجديدة أن تهتم بشعر نزار وتحبه ، فأكثر هذا الشعر مقاربة حميمة للعواطف المشبوبة المتوترة . ونظرة سريعة إلى عناوين دواوينه ابتداءً من ديوانه الأول " **طفولة نهد** " مرورًا بعناوين من نوع " **أشهد أن لا امرأة إلا أنت** " ، و" أشعار مجنونة " وصولا إلى " **قاموس العاشقين** " و" **سيبقى الحب سيدي** " تشعرنا أن المرأة محور شعره ، فقد بدأ شاعر المرأة ، ومازال وفيًا للبداية " [٢]

ولأن دراما الحياة لم تصبح بعد جزءا من نسيجنا الفكري وبنيتنا الوجدانية، فنحن مولعون بتحديد الإقامة الشعرية للشعراء ، فهذا شاعر المرأة ، وذاك شاعر القضية ... وطبقا لهذا التحديد لا يُسمح – في

(١) جهاد فاضل : " فتافيت شاعر "، دار الشروق ، بيروت ، ط١، ١٩٨٩
(٢) المرجع السابق ص ٩.

عرفنا – للشاعر الأول أن يتناول قضية الثاني ، ولا للشاعر الثاني أن يقترب من موضوع الأول ، وإلا عُدّ كل منهما حارثًا في غير أرضه وعازفًا على غير قيثاره ، وسابحًا في غير نهره . لقد استنكر نزار قباني أن يحدد النقاد إقامته الشعرية في دائرة المرأة ، بنفس القدر الذي استنكر فيه محمود درويش أن يحدد النقاد أنفسهم إقامته الشعرية في دائرة القضية الفلسطينية ، بل لقد استنكر أن تفسّر المرأة في شعره دائما كرمز لفلسطين ، ويصر على أنه يكتب عن المرأة ، الأنثى ، الإنسانة وهى بالطبع امرأة محددة ، وليست معلقة في فراغ ، أو مهومة في المطلق. يقول: " علاقتي بالمرأة علاقة إنسانية ، علاقة حب المرأة أحيانا ، لا المرأة المطلقة ، بل المرأة المحددة ، إنها تلخص حياة تلخص وطنا ، تلخص فعلا ، مأساة ، فرحا. ولكن يجب أن أعترف أن في هذا ظلما في علاقتي بالمرأة ، وكأنها عندي هى الموضوع ، وهذا ليس صحيحا . فأنا أحب المرأة ، أنا رجل طبيعي ، ومن حقي أن أعبر عن علاقتي بامرأة محددة بوصفها كائنًا بشريًا أحبه ، وليس فقط بوصفها إمكانية تلخيص أشياء . ومع ذلك ، فهذه المرأة المحددة تلخص لي معاني كثيرة ، فعلاقتي بالمرأة علاقة طبيعية ، إنسانية عميقة ولا

أعتقد أنه يمكن الاستغناء عنها لا في الحيـــاة ، ولا في النــص الشعري" (١).

أما نزار فيرد أن على الذين يسخرون منه باعتباره " شاعر المرأة " ويرتبون على ذلك أنه – لا يصلح أن يكون شاعر الوطن – يرد عليهم قائلا: " الناس يعرفونني عاشقًا كبيرًا، ولا يريدون أن يعرفوني غاضبًا كبيرًا. يعرفون وجه العملة الأمامي ، ولا يهتمون بوجهها الخلفي .. يطبقون على معلوماتهم الجغرافية ، ويعتبرون شعري العاطفي قارة وشعري الثوري قارة ، وبينهما بحر الخامس من حزيران ، يضعونني في زجاجة الحب ويختمونها بالشمع الأحمر. هذا تحديد ساذج للحب وتحديد ساذج لي ، فالذي يحب امرأة يحب وطنا ، والذي يحب وجها جميلا يحب العالم . ولكن بلادي لا ترى الحب إلا من ثقب إبرة . لا تراه إلا من خلال جغرافية جسد المرأة . إن كتابتي عن المرأة لا تعني أنني وقّعت معاهدة أبدية مع جسدها . والوطن قد يصبح في مرحلة من المراحل عشيقة أجمل من كل العشيقات.. فالشاعر ليس شكلاً هندسيًا لا يستطيع تجاوز نفسه .. إن مثل هذه النظرية التجزيئية للشاعر لا توجد إلا لدينا . فنحن مولعون ولعًا مفرطًا

(١) نقلا عن د. حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ١٢٢.

ويمكن الرجوع إلى تحليل قصيدة " لا يطير الحمام " بنفس المرجع كمثال دال على الحكم السابق ، ص ١٢٣ – ١٣٢

في وضع شعرائنا في زجاجات – كما يفعل الصيادلة – وإلصاق أوراق عليها تبين محتوياتها . الشاعر حالة وليس شجرة ولا وتد ولا خيمة . والحالة تنتقل في كل ثانية إلى حالة أخرى . والشاعر كموج البحر في انقلاب مستمر على نفسه . ولذا فإن تحولي بعد الخامس من حزيران ليس معجزة ، ولا نصف معجزة إنه رد فعل إنساني . عمل تدافع به الحياة عن نفسها.(١)

هذان شاعران يبدوان ، ولو في الظاهر ، متناقضين ، إذ شُهر عن أولهما انشغاله بقضية المرأة ، وعُرف الثاني بانشغاله بقضية الوطن ، ومع صحة ما شهر به كل منهما ، إلا أن أيا منهما يرفض هذا التأطير الذي يُحبس داخله . صحيح أنه بحسب الشاعر أن ينشغل شعريًا بقضية واحدة من قضايا الحياة المتعددة والمتشابكة، ولكنه يستطيع – حالة كونه شاعرًا موهوبًا – أن ينفذ من خلال هذه القضية إلى قضايا الحياة بشكل عام . وصحيح أيضا أن القضية الأولى ستكون هي محور الاهتمام ، ولكن حتى النجاح في تصوير هذه القضية مرهون بقدرة الشاعر على رؤيتها من خلال علاقاتها وتفاعلاتها مع غيرها من القضايا . إن تصوير أية قضية مهما بلغ شأنها سيسقط حتما إذا نُظر إليها كما لو كانت جزيرة معزولة لا تتأثر بما حولها من مد وجزر. ومن هنا يمكن أن نفسر تبادل المرأة والوطن في شعر محمود درويش الأدوار؛ ففي مرة تصبح المرأة هي الوطن ، وفي مرة أخرى

(١) نزار قباني : قصتي مع الشعر ص ٢٢٣ ، ٢٢٤

يصبح الوطن هو المرأة . وفى بعض الأحيان يندمج العنصران حتى ليصعب تمييز أي الوجهين يتجلى أكثر . كذلك الأمر في شعر نزار فقد يتجسد الوطن في امرأة ، وقد تتجرد المرأة لتصبح وطنا. ومع هذا يظل لكل من الشاعرين بؤرته الخاصة التي تجتذب إليها من إشعاعات الفن ما يتجاوب مع ما هو مفطور عليه ، وما هو ميسر له. وقضية درويش لا تمنح شعره امتيازاً من أي لون . وفستان ، أو حتى جورب امرأة نزار لا يقلل ، بأي حال ، من قيمة هذا الشعر، ذلك أن المحك في الحكم على الشاعر، أي شاعر، ليس في الموضوع الذي يتناوله ، ولكنه في الطريقة التي يتناول بها هذا الموضوع ، قد يكون الموضوع صغيرًا فيكبر بلمسة سحرية من الشاعر الكبير، وقد يكون الموضوع كبيرًا فيصغر بتناول فج من شاعر صغير.

وتاريخ الأدب العربي يشهد كم ندد النقاد بالشعراء الذين أخلصوا لذواتهم ، والتزموا جانب الصدق في التعبير عن تجاربهم، يبرز بين هؤلاء وجه أبى نواس مثل نجم لامع في سماء الأدب العربي بين نجوم كثيرة أقل ضوءا وأخفت نورًا. لقد بلغت شهرته الدرجة التي أصبح فيها خير نموذج ممثل لعصره ، الأمر الذي جعل شوقي ضيف يقول عنه :" كأنما كتب القدر عليه أن يصبح ضريبة الفسق والمجون لعصره" (1) ولكن ليس معقولا بالطبع أن يستأثر أبو نواس بشرب أنهار الخمر التي كانت تجرى في العصر العباسي ، ذلك أن أبا نواس كان

---

(1) د. شوقي ضيف : العصر العباسي الأول ، دار المعارف بمصر ، ط٥، ١٩٧٥ ص ٢٢٢

فردا في مجتمع انتشرت فيه الحانات والديارات بشكل غير مسبوق ، وهو يشرب كما يشربون، لكنهم كانوا يشربون ولا يتكلمون ، أو هم كانوا يخلعون عذارهم ليلاً ، ويظهرون بثياب التقى نهارًا ، لكن أبا نواس لم يتحمل هذه الازدواجية ، وآثر أن يبدو أمام الناس على حقيقته ، بل لعله أراد أن يفضح نفاق الناس حين تمادى في الجهر بالإثم :

الا فاسقني خمرًا وقل لي هى الخمر
ولا تسقني سرًا إذا أمكن الجهر(١)

إن النهى عن السقيا سرًا ، لهو رد فعل لضيق الشاعر واشمئزازه من قيم مزيفة ، وذلك حين ينتهك الناس في السر ما يحرمونه في الجهر ، أو لعله من آثار ما لمسه الشاعر بنفسه حين اقترب من قصور الخلفاء ورأى ما يجرى فيها من إطلاق الحرية للشهوات ، مقارنا ذلك بما التزم به العامة أو بما ألزموا به من مظاهر التقوى والعفاف. لذا يقول طه حسين عن القرن الثانى الهجري الذي عاش فيه أبو نواس أنه كان عصر رياء ونفاق ، فكان لكثير من الناس مظهران مختلفان . أحدهما للعامة والجمهور ، وهو مظهر الجد والتقوى ، والآخر للخاصة ولأنفسهم ، وهو مظهر اللهو والمجون ، الذي يُخلع فيه العذار ، وتترك فيه للشهوات حريتها المطلقة " (٢)

(١) ديوان أبى نواس. تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، مطبعة مصر ، القاهرة / ١٩٥٣ ص ٢٨.
(٢) د. طه حسين : حديث الأربعاء ، طبعة دار المعارف بمصر، جـ٢ ، ط٢ ، ١٩٦٥، ص ٣٦

لم يتحمل أبو نواس أن تكون له حياتان متناقضتان : حياة سرية ماجنة ، وحياة جهرية نقية ، وآثر أن يلتزم جانب الصدق في فنه ، رغم يقينه بأن المجتمع لا يحترم الصدق في الفن ، وأن هذا المجتمع ذاته يضع حاجزًا بين الصدق في الأخلاق والصدق في الفن ، لذلك يتساءل أحد النقاد " لماذا يقدس الناس الصدق في الأخلاق أكثر مما يقدسون الصدق في الفن ؟ مع العلم أن الصدق الفني أجل من صدق الأخلاق ، وأبعد أثرًا في رفع الحياة ؛ الأول ينبع من الذات ، والثاني ينطلق من التعاقد والالتزامات " (١)

يمكن القول إذن بأنه : " إذا كان أبو نواس قد تخلى عن كل فضيلة ، فحسبه أنه قد تحلى بفضيلة الصدق . ولئن كان صدقًا يندى له الجبين ، إلا أنه يَفْضُلُ كذب المحسوبين – خطأ – على الأخلاق والدين" (٢)

وإذا كانت الخمريات هى من ألصق الموضوعات إلى وجدان النواسي ، فإن المرأة عند نزار قد احتلت مكان الخمرة عند أبى نواس ورغم أن المرأة هى المحبوبة والمعشوقة من جانب الرجال بشكل عام إلا أن الشاعر المخلص في تصوير حبه هو الذي سيدفع مرة ثانية

(١) د. على شلق : أبو نواس بين التخطي والالتزام ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١، ١٩٨٢ ، ص١٩

(٢) د. أحمد عبد الحي : صيغ الأمر والنهي في ديوان أبي نواس "دراسة أسلوبية"، دار الكتب الجامعية : ١٩٨٨ ، ص ٢٣٦

ضريبة الآخرين الذين يحبون سرًا. مقدور هذا الشاعر – كما يدرك نزار – أن يرسم عشقه على الورق ويلصقه على كل الجدران، فتفوح رائحة حبه لأنه لا يستطيع أن يكون مثل غيره ممن يحبون في العتمة، وهو لا يستطيع أن يكتب بلون ، ويمارس الحياة بلون آخر ، ولأنه شاعر ، فإن عواطفه المتبلورة في قصائد ، لا تصبح ملكا له ، بل ينبغي أن توضع في خدمة الناس كالتماثيل والحدائق العامة (١). غير أن الذائقة السائدة قد تجد بعض الحرج حين تطالع الإبداع الفني في هذه التماثيل ، وقد تأنف من استنشاق عبير تلك الورود ، إذ يُنظر إليها على أنها اعتداء على الذوق العام ، وانتهاك للقيم الراسخة ، فأصحاب هذه الذائقة – كما يدرك الشاعر – " لا يستطيعون أن يفصلوا الكتابة عن الكاتب ، والصورة الشعرية عن شخص صاحبها ، فالتجريد ، والتأمل الذهني الصرف، أشياء لا نتعامل معها في هذه المنطقة من العالم ، ثم إن الحديث عن الحب ، في شرق يرفض الحب ويعتبره طفلا غير شرعي ومادة كالمواد المخدرة ممنوعة من التداول، يعتبر بحد ذاته خروجًا على قيم المجتمع ومؤسساته ... إن الحب حركة طبيعية تعبر بها الحياة عن نفسها ، وأننا نحن الذين عقّدناه وصلبناه على صليب الخرافة ... إن شاعر الحب في بلادنا يقاتل فوق أرض وعرة ، وفى مناخ عدائي رديء جدًا ، ويغني في غابة تسكنها الأشباح

(١) نزار قباني : قصتي مع الشعر ص ١٣٠ ، ١٣١

والعفاريت " [1]. لذا اعترف نزار بأن تسميته بـ " شاعر المرأة " كانت تسلّيه في البداية ، لكنها أصبحت تؤذيه في النهاية.[2]

ولنا أن نتساءل : هل التربة العربية ليست مهيأة لاستقبال بذور الحب واحتضانها ، وأنها سرعان ما تلفظ هذه البذور أو تضغط عليها لتخنقها في المهد ؟ وإذا أفلحت هذه البذور في الخروج من بين أنياب هذه التربة واستطالت شجرتها ونضجت ثمرتها فإنه يظل يُنظر إليها على أنها أشجار يجب بترها وحرقها لتتطهر الأرض المقدسة من عارها ؟

واقع الحال يقول أن تاريخ الأدب العربي الحافل بآلاف الشعراء الذين نظموا في كثير من الموضوعات ظل يذكر بالفسوق والفجور شاعرين غزلين هما عمر بن أبي ربيعة ونزار قباني، وظل اسما هذين الشاعرين يُذكران حتى الآن مقترنين بالاستخفاف والاستهزاء ، بل أن أيا منهما لم يظفر ولو بنسبة يسيرة من التقدير الذي ظفر به أي شاعر مدّاح قضى حياته جوابًا من باب إلى باب ، ومتحولاً من أمير إلى سلطان . وهي إحدى المفارقات التي تزخر بها حياتنا العربية التي لا تجد غضاضة في الاستجداء والنفاق وتزييف المشاعر، لكنها تجد الغضاضة، كل الغضاضة، في إخلاص الشاعر لذاته وصدوره عن مشاعره ، لا مشاعر غيره . ورغم ثقتنا بصدق هذا الشاعر الأخير،

(١) نفسه ص ١٣٢ : ١٣٥

(٢) نزار قباني : قصتي مع الشعر ص ١٣٠

ويقيننا بأنه هو الذي عبر عن الوجدان الإنساني حين كشف لنا عن مشاعره في غفلة من الرقباء الخارجيين والداخليين ، أو أنه لم يسمح أصلا لهؤلاء الرقباء أن يقتحموا حياته الخاصة، فنجا بنفسه ، ونجا من ثم شعره من آثار القمع والقهر والتحكم والسيطرة. لكن يبدو أن ميراث القمع الأصيل والمتأصل يجعلنا نتعاطف مع الأدب المقموع ، ونحن بذلك نتعاطف – دون أن ندري – مع تلك المناطق القريبة أو النائية المقموعة في أنفسنا. فإذا أطل علينا شاعران من بين آلاف الشعراء على امتداد تاريخ الأدب العربي يخلصان لشعر الحب ، على الفور تهب عواصف الكتاب ، لنسف هذا الخطر الذي يهدد القيم العربية الحصينة ، والحياة العربية الآمنة . وفى المقابل فإن أحدا لم يثر على شعر البغضاء ، رغم كثرته في الأدب العربي ، وبحسبنا أن نشير إلى النقائض وما تنطوي عليه من مهازل ومساخر وفجاجة ، لكن أحدا لم ير في هذه الفجاجة تهديدا للقيم العربية ، الحب وحده هو الذي يهدد الحياة العربية ، لذا لم تحتمل هذه الحياة شاعرين ، فلاحقتهما بشتى التهم والإدانات ، ولم يذكر اسماهما غالبا إلا في معرض السخرية والاستهزاء ، وكم شمر النقاد عن سواعدهم فملأوا الصحف والمجلات محذرين من الخطر القادم، ومنهم من لم يكتف بالمقالات الصحفية ، ورأى أن ضميره الوطني يفرض عليه أن يتصدى للخطر بما يوازيه ، فأثار معارك لم تخلف إلا ما تخلفه طواحين الهواء.

٣ - سلطة التقاليد

> "إن الله قد وهب نفوسكم أجنحة لتطير بها سابحة في فضاء الحب والحرية، فلماذا تقصونها بأيديكم وتدبون كالحشرات على اديم الأرض"
>
> جبران خليل جبران

ثمة علاقة بين سلطة التقاليد وسلطة الرأي العام [١] ، لكنها من نوع علاقة الجزء بالكل ، ذلك أن التقاليد هى أحد مكونات الرأي العام. ورغم ذلك فإن للتقاليد ملامحها وخصوصيتها التي تستوجب أن نفرد لها وقفة مستقلة باعتبارها فرعا أساسيا في شجرة الرأي العام.

ومن الطبيعي أن تكون هذه الوقفة عند الفرع مدخلا يمهد للوصول إلى الجذر حيث تتداح حينئذ خلايا الفرع في نسيج الجذر.

أما سلطة التقاليد فنعني بها تلك القوة التي اكتسبتها المواضعات الاجتماعية بحكم الاتفاق عليها عبر أجيال ممتدة . وهى بصيغة أخرى سلطة عرفية لها ضوابطها وقوانينها غير المكتوبة ، غير أن المجتمع قد اتفق ضمنيا على الالتزام بها ، وهى إن كانت تشكل قيودا اجتماعية فإن المجتمع نفسه هو الذي ارتضى هذه القيود لتنظيم حياته فضلا عن تفادى مخاطر الهزات الاجتماعية المفاجئة.

(١) سلطة الرأي العام هي موضوع المحور التالي .

وللتقاليد وجهان : إيجابي وسلبي . أما الإيجابي فيكون حين يصر الإنسان على أن يظل قابضا على الجانب الجوهري الثابت منها والذي يدفع مسيرته إلى الأمام بحيث يظل مواكبا لعصره ، وفي ذات الوقت محافظا على هويته ومتمسكا بهذا الجانب الجوهري من قيمه وتقاليده .

أما الوجه السلبي فحين يفقد الإنسان إرادته وقدرته على المبادرة حين يجد نفسه محاصرًا بأعشاب التقاليد الخانقة ، وينتهي به الأمر إلى التخلي عن حريته ليصبح عبدا لقيم عرجاء لم ترد في سُنَّة ، ولم يتنزل بها كتاب.

ومما يُؤسَف له أن هذا الوجه السلبي للتقاليد هو الذي يجد رواجًا في عالمنا العربي ، ولعل جانبا لا يستهان به من تخلفنا يرجع إلى انصياعنا للوجه السلبي للتقاليد ، ربما استسهالا ، أو مجاراة ، أو جهلا أو جبنا ... لكن النتيجة هي أن يتحول الناس إلى ما يشبه القطيع الذي يقضي عمره أسير مكان واحد وزمان واحد ، فهو يذهب إلى المرعى صباحا ويعود من نفس الطريق مساءً ، فإذا حدث أن تغير المكان أو الزمان أو حتى الراعي ، فالنتيجة هي الاضطراب والفوضى ، وذلك لعدم الاستعداد لتقبل أي جديد ؛ وبالتالي الهبوط في هوة الآلية والتقليد .

من المهم إذن " أن نبحث عن السبل التي تمنع انحدار الإنسان إلى هوة الآلية ، إذ هنالك تهبط حريته إلى درجة الصفر، والرجل الآلي هو ذلك الذي فقد حريته ، إذ لم تعد لديه أية مقدرة على توجيه نفسه

توجيها شعوريا ، كأنما هو قد أصبح مجرد عجلة تدور بشكل آلي صارم ، بفضل مجموعة من العادات الميكانيكية التي لا حياة فيها وليس بدعا أن نلتقي في حياتنا اليومية بأناس قد فقدوا فعلا كل صلة بالحياة العقلية، فأصبحوا مجرد آلات تسير بفعل بعض الغرائز الثابتة والأوضاع المحددة ، والعادات المتحجرة " (١)

وإذا كان الكثيرون يضيقون بسطوة التقاليد السلبية ويدركون خطورتها على الفرد والمجتمع ، فإن الشاعر - بما أوتى من حدس وبصيرة ورؤية إبداعية - هو أكثر الناس إحساسا بفداحة سلطة التقاليد لأن مجرد موافقته على عقد هدنة معها يعنى أنه أصبح فردا في قطيع تُسَيِّره عصا الإلف البليدة ، وهراوة التقليد الغليظة .

والشاعر الذي نحن بصدده حسم الموقف من البداية ، وذلك حين اختار أن يخرج من صف التقاليد ، وأن يسير (ضد) التيار وليس معه وإذا كنا قد تعلمنا من العبارة التقليدية أن " العود أحمد " فإن الشاعر يرى أن " الخروج " لا " العود " هو الأحمد.

يبدو هذا من خلال قصيدة " الخارجي " (٢) التي نكتفي بعرض الجزء الأول منها:

---

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحرية (ضمن مجموعة مشكلات فلسفية رقم (١) دار مصر للطباعة (د. ت) ص ٢١١.

(٢) القصيدة : للشاعر محمد محمد الشهاوي ، وهى منشورة بمجلة " أخبار الأدب " القاهرية ، العدد (٧٢) ٢٧ نوفمبر ١٩٩٤ ، ص ٢١

الضِّدُّ – لا العَودُ – أحمدْ
فَكُن التمردَ والخروجْ
وارتَحلْ إلى كلِّ جهاتِ البكري والمجهولْ
ولا تنته إلا لتبدأ فإن الصيرورة :
استدراج شَرَكِ الحلمِ للإيقاعِ بطائرِ المُحَالْ
وقال لي :
لكي تظل الخارجيَّ:
لا تخالِلْ إلا مَدَى
ولا تصاحبْ إلا غرابة،
ولكي تُحدثَ الرجفة:
فلا تستفتِ غير بركانْ ...
ولا تستشرْ غير زلزالْ
وقال لي:
كلهم كلهم لا يبرحون إلا بجواز سفرٍ
مختومٍ...
لماذا؟
لأنهم ليسوا النورَ.. فكنه:
تَعْنُ لك الأمكنة
وتخضع لإمرةِ اصفريك الأزمنة
وقال لي :
لكي تكونَ النقيض :
لا تغنِّ إلا لجمرةٍ أو انفجارْ

ولا تحتفِ إلا بثورةٍ أو ابتكار...
فإن السائدَ والمألوفَ مكيدةٌ سرمدية
يستدرجك إليها الغرانيقُ السبعة:
الدكتاتوريون ،
والدجالون ،
والمهرجون ،
والمخدوعون ،
والوصوليون ،
والاتكاليون
والموتى .
فاحرسْ مملكةَ رأسك وحدسك
أطلقْ عنان مُهرةِ حرصك
وقال لي :
حيث الحرية تكون...
اخلعْ نعليك،
وصلِّ ركعتي عشقك.
وتيقنْ أن الحرية:
شرطها – كي تصير كفوًا لها –
ألا تَدَعْ لمُسَلَّمَةٍ سبيلا إليك
ولا لسلطةٍ سلطانا عليك
وقال لي – فيما يُشبهُ جملةً اعتراضيه
وهو يُقرئني التأسيسَ الأولَ في كتاب

المشاهدة :
نَمِرٌ من الورقِ المقوى ...
أسدٌ من الخشبِ الحُبيبي المطليِّ بألف لونٍ
ولون.
تلك هى الجوهرية السلطوية ...
وإن شئت شرحا أوفى،
وتوضيحا أكثر
فمزِّق عن أوجهِ الحُواةِ والمشعوذين
أقنعتها
وشاهدْ ترسانةَ الأصفارِ الخادعة
واشهَدْ:
أن المساحيقَ ليست هى المرأة ،
وأن شرع اللهِ ليس ما يتشدقُ به المتفيهقُون
والمزيِّفون
وأن الحقيقة ليست ما يعلنه الحكام ...
وتطوِّعُ
لتلميعهِ
وترويجهِ
وسائلُ الإعلام .
....
....
....

◆ ◆ ◆ ◆

لا تحسب النبع – يا سيدي الشعر – جفْ ،
ولا النور كفْ ،
ولا الحرفُ فينا توقفْ ،
أو أن شلال أغوارنا أعقمته السلاسل
...
أجل إن وجهك – يا سيدي الشعر –
قد يعتريه – على الرغم منا ومنك –
النحول ..
الذبول
ولكنه (رغم كل الدياجير)
لا يعتريه الأفول..
لأنك روحُ الحياة
وقلب السنابلْ

منذ البداية يحيل العنوان " **الخارجي** " إلى طائفة الخوارج [1] ؛ تلك التي تخلصت من السلطة ممثلة في (عثمان) ، وتمردت عليها متمثلة في (على) ، وكان لها رؤيتها الخاصة للعالم.

---

(١) الخوارج طائفة تمردت على عثمان حين حاد – في تصورهم – عن طريق الحق. فقتلوه وانضووا تحت لواء علي، لكنهم سرعان ما خرجوا عليه عندما قبل " التحكيم". أما تسمية " الخوارج" فمأخوذة من قوله تعالى: ومن يخرج من بيته مهاجرا إلى الله ورسوله ثم يدركه الموت فقد وقع أجره على –

واستدعاء كلمة " **الخارجي** " لتصبح عنوانا لقصيدة هو في الحقيقة استدعاء لكل ما أحاط بطائفة الخوارج من رفض وتمرد وقدرة على المواجهة تصل إلى حد التخلص من السلطة غير المرغوب فيها ولو بلغ الأمر حد الخروج على سلطة يصلها بالنبى ﷺ حبل متين.

ولأن الشاعر قد حدد طريقة وعرف اتجاهه ، فإن السطر الأول من قصيدته يأتي هو الآخر محددًا وحاسمًا وواضح الاتجاه ، وذلك حين يعلن في عبارة تقريرية قصيرة بأن اتجاهه سيكون (ضد) الاتجاه المألوف والذي ارتبط في الأذهان من خلال الموروث بأنه الأفضل:

الضد – لا العود – أحمد

نلاحظ من خلال الشكل الكتابي تقهقر القيمة القديمة (العود) لتحل محلها قيمة مضادة (الضد) ، فضلاً عن محاصره القيمة القديمة بوضعها في صيغة اعتراضيه منفية ، مما يشي بأن الشاعر ينتصر للتحول ضد الثبات ، وللمواجهة ضد التراجع، وللحركة ضد السكون ، وللإبداع ضد الاتباع.

ورفض " العودة " هو رفض للتقليد ، وبحث ، بل وشوق إلى الجديد، ومن ثم تتوالى ، صيغ الأمر حاثة على البحث عن هذا الجديد، ثم صيغ النهى محذرة من الركون عند شواطئ الركود :

– الله ". أما تصورهم للخلافة فهى أنها حق للمسلمين جميعا وليست حكرا على آل البيت ، ولا على جماعة معينة.

١- **فكن** التمرد والخروج
٢- **وارتحل** إلى كل جهات البكري والمجهول
٣- **ولا تنته** إلا لتبدأ فإن الصيرورة :
٤- **استدراج** شرك الحلم للإيقاع بطائر المحال

ما بين السطر الأول " **الضد- لا العود- أحمد** " والسطر الخامس يتم الانتقال من التعبير بالتقرير الحاد إلى التعبير بالتصوير المجنح حيث (شرك الحلم) يستدرج (طائر المحال) للإيقاع به.

وتواكب هذه النقلة التعبيرية نقلة حركية ، إذ كانت الحركة في السطر الأول حركة صارمة في اتجاه واحد وإن كان اتجاهًا ضدًا ، ولكنها في السطر الرابع تتحول إلى حركة دائرية متمثلة في هذه (الصيرورة) التي ما إن تنتهي حتى تبدأ من جديد، ومن ثم تظل محتفظة بطزاجتها وتجددها ومحققة شوقها في تجاوز المعروف إلى المجهول. والنقلة هنا تتم في توازٍ ، فالتعبير بالتقرير يتوازى مع الحركة المستقيمة ، والتعبير بالتصوير يتوازى مع الحركة الدائرية ، ومن ثم تعد هذه النقلة نموا في بنية القصيدة ، وليست تراجعا عن اتجاه إلى آخر.

الخطاب في المقطع السابق كان خطاب الشاعر إلى نفسه:

" **كن التمرد ... وارتحل إلى ... ولا تنته إلا ...**"

ولكنه سيرتفع درجة تصويرية أخرى في المقطع التالي ، وذلك حين تنخلع ذات الشاعر من ذاته لتصبح ذاتا أخرى أعلى من ذاته تلقى إليه بتعاليمها فتكتسب الأهمية والمصداقية لأنها تبدو كوحي قادم من مصدر علوي :

وقال لي:
لكي تظل الخارجيَّ:
لا تُخالِلْ إلا مدى
ولا تصاحبْ إلا غرابة،
ولكي تحدثْ الرجفة:
فلا تستفت غير بركان ...
ولا تستشر غير زلزال

إن الشاعر مؤمن بـ " خروجه " و " خارجيته " ، لكنه يخشى عليهما من أن تعصف بهما رياح التقاليد الهوجاء،وعواصف العادات العاتية، ومن هنا يأتيه النصح:

لكي تظل الخارجي
لا تخالل إلا مدى
ولا تصاحب إلا غرابة

تومئ كلمتا " **مدى** " و" **غرابة** " هنا إلى الرغبة الإيجابية في اقتحام آفاق واسعة ، والانفتاح على الجديد من القيم والأفكار ، وتومئان أيضا إلى الرغبة في عبور الحوائط وهدم الأسوار ، بحيث يصبح الأفق ممدودا ومفتوحا ومكشوفا إلى أقصى مدى، والعبارة الناصحة " لا تخالل إلا مدى " تتناص مع حديث الرسول ﷺ القائل : المرء على دين خليله ، فلينظر أحدكم من يخالل "

ودين الشاعر يتمثل في الانحياز إلى كل ما يفضي بالإنسان إلى حياة جديدة متجددة، تستبدل بثياب البلادة المهترئة ثياب التجدد والصيرورة ، وهذا يتطلب أن يكون الإنسان صديقا للآفاق الممتدة ، منحازًا إلى المستقبل . مرحبا بالجديد وإن كان غريبا .

وتتوالى التعاليم محرضة الشاعر على الاحتفاظ بفرادته ، وألا يتورط في السباحة مع التيار ، فيفقد حينئذ ذاته ، ويصبح مجرد حبة رمل في كومة كبيرة:

وقال لي:
كلهم لا يبرحون إلا بجواز سفرٍ مختومٍ...
لماذا؟
لأنهم ليسوا النور.. فكنه:
تعنُ لك الأمكنة
وتخضعْ لإمرة أصغريك الأزمنة

على الشاعر إذن أن يقف وحده بإزاء (الكل) ، والكل هنا هو هذه الكتلة الشعبية الصماء ، أو هذا العقل الجمعي الفاقد للعقل ، هذا الكل المقيد المشلول الذي تُحسب عليه خطواته ، وتُعد حركاته وأنفاسه وما جواز السفر المختوم إلا رمزا دالا على القيود والعراقيل والتعقيدات ، فضلا عن كومة التقاليد والعادات التي من شأنها أن تكبل الحركة وتقيد الطموح. ومطلوب من الشاعر أن لا يذوب في هذا الكل، بل أن ينفصل عنه لكي يمتلك إرادته ورؤيته ، ويمتلك من ثم زمانه ومكانه ، في حين يظل الآخرون (الكل) عبيداً حين تمتلكهم الأزمنة والأمكنة، لقد أمسوا أسرى في قفص زمان محدود ومكان ضيق.

وتتوالى التعاليم مؤكدة أهمية الانحياز إلى (الضدية) التي بشرت بها القصيدة منذ السطر الأول:

وقال لي :
لكي تكون النقيض :
لا تغنِّ إلا لجمرةٍ أو انفجار
ولا تحتف إلى بثورة أو ابتكار...
فإن السائد والمألوف مكيدةٌ سرمدية
يستدرجك إليها الغرانيق السبعة:
الدكتاتوريون ، والدجالون ، والمهرجون ، والمخدوعون ،
والوصوليون ، والاتكاليون ، والموتى.
فاحرس مملكة رأسك وحدسك
أطلق عنان مُهرةِ حَرِصك

قبل ذلك اختار الشاعر أن يقف في موقع " الضد " و" الخارجي " و" المتفرد " وهو هنا يختار موقعا رابعا وهو " النقيض " ليؤكد وقوفه ضد التقاليد التي يتشبث بها من عدَّهم تحت اسم " الغرانيق السبعة " فهم المستفيدون من وراء هذا الجمود، إن تحريك أحد هذه الغرانيق ليس سهلاً ، فما بالك بالقضاء عليها مجتمعة ، ومن هنا كان الحديث السابق عن استفتاء البركان واستشارة الزلزال ، ثم جاء النهى عن الغناء إلا للانفجار ، والنهى عن الاحتفاء إلا بالثورة والابتكار ؛ فهذه العناصر هى التي تحرك المجتمع المتآكل. ووسط هذه الثورة العارمة لا يزال الشاعر يخشى على نفسه أن يُكتسح من جانب تيار " الغرانيق " العاتي لذا نجده يؤكد ضرورة أن يظل حارسًا لعقله وشعوره:

فاحرس مملكة راسك وحدسك
وأطلق عنان مُهرةِ حَرصك

والرأس والحدس هنا هما العقل والشعور، فهما أغلى ما يملك ، وهما أول ما يُستهدف من الإنسان، لذا كان هذا الحرص على صيانتهما، ثم كانت الإيماءة السابقة إليهما من خلال كلمة " الأصغرين " في قوله :

وتخضع لإمرة أصغريك الأزمنة

لقد أدرك الشاعر مأساة " الكل " الذي أصر على الخروج عليه والوقوف بمنأى عنه، إذ يسعى هذا الكل إلى الاعتداء على عقله

بتغييبه، والاعتداء على وجدانه بتشويهه، لذا تظل التعاليم تترى داعية الشاعر إلى أن تظل الحرية ضالته المنشودة التي تستحق إذا ما صادفها أن يجثو في محرابها:

وقال لي :
حيثُ الحرية تكون...
اخلع نعليك،
وصلِّ ركعتي عشقك.
وتيقن أن الحرية:
شرطها – كي تصير كفوًا لها -
ألا تدع لِمُسَلَّمَةٍ سبيلا إليك
ولا لسلطةٍ سلطانا عليك

وكما انحاز الشاعر للحاضر ضد الماضي ، فإنه ينحاز ثانية إلى الحرية ضد العبودية، وهو يعتبر الحرية الوادي المقدس الذي يستأهل أن يدخله متطهرا ليؤدى شعائر العشق، إن الحرية هى السبيل للقضاء على الغرانيق السبعة ، لذا يعلو مهرها، ومهرها هو أن يتطهر الإنسان من الموروثات والمسلمات التي تثقل كاهله وتقيد حركته ، ومهرها أيضا أن يحرر الإنسان نفسه من سطوة السلطات ، ليكون سلطان نفسه. إنه مطلب قد يبدو – لأول وهلة – يسيرًا ، لكنه – في الحقيقية – صعب وطويل سلمه ، ذلك إن الإنسان الذي رضع لبان الطغيان

الفاسد، وشرب مياه الاستبداد الآسنة، واكتوى بنيران الدجالين والمهرجين والوصوليين والاتكاليين – مثل هذا الإنسان يصعب عليه – إن لم يكن مستحيلاً – أن يطهر دماءه من آثار عدوان هذه الأشباح الشريرة.

لكن المفارقة الملفتة هي أن هذه الآثار السلبية التي يصعب الخلاص منها لا تنطوي إلا على وهم كبير ، لأنها ليست سوى أقنعة لا وجوه حقيقية وراءها.

وقال لي – فيما يشبه جملة اعتراضيه
وهو يُقرئني التأسيس الأول في كتاب
المشاهدة:
نَمِرُ من الورق المقوى ...
أسدُ من الخشب الحبيبي المطلي بألف لونٍ
ولونٍ.
تلك هي الجوهرية السلطوية ...
وإن شئت شرحا أوفى ،
وتوضيحا أكثر
فمزق عن أوجه الحواة والمشعوذين اقنعتها
وشاهد ترسانة الأصفار الخادعة
واشهد:
أن المساحيق ليست هي المرآة،

وان شرع الله ليس ما يتشدق به المتفيهقون
والمزيفون
وان الحقيقة ليست ما يعلنه الحكام ...
وتَطوّعُ
لتلميعه
وترويجه
وسائل الإعلام.

ولأن السلطة الحاضرة أمامنا ليس لها رصيد فعلى تستند إليه، فقد استعانت بارتداء الأقنعة لإخفاء وجهها الحقيقي ، واعتمدت في تجميل نفسها على الحواة والمشعوذين، كما استندت إلى جهاز إعلامي ضخم يجيد " شئون التلفيق والتزويق في سلطنة المساحيق" واستندت كذلك إلى طائفة من المتفيهقين الجاهزين دائما لإعداد ما يطلب منهم من أحكام، لاستخدامها حسب الطلب والمقام .

وإزاء هذا الوضع المختلط لا يملك الشاعر إلا أن يلوذ بشعره، واحته الصافية ، والوجه البريء في زمن التخليط :

لا تحسب النبع – يا سيدي الشعر - جف ،
ولا النور كف ،
ولا الحرف فينا توقف ،
او ان شلال اغوارنا أعقمته السلاسل
...

أجل إن وجهك – يا سيدي الشعر
قد يعتريه (على الرغم منا ومنك -
النحول ..
الذبول
ولكنه (رغم كل الدياجير)
لا يعتريه الأفول..
لأنك روح الحياة
وقلب السنابل

وفى مقابل نفى كل وجوه السلطة المزيفة، ومحو ما سمى بالغرانيق السبعة ، لا يتبقى إلا سلطان واحد ، ينحنى أمامه الشاعر، ويقدم له فروض الطاعة والولاء؛ إنه الشعر، سيده الذي لا سيد غيره.

والشاعر في هذه النهاية يتواصل مع أحد أسلافه المقربين والذي قدر عليه هو الآخر أن " يعبد أصناما مكذوبة " فبدا كما لو كان مسيحا يحمل خطايا البشر ، لأنه بعد طول التطواف اكتشف أنه لم يسلم له إلا مولى واحد ؛ هو الشعر :

" لم يسْلَمْ لي من سعيي الخاسر إلا الشعر
كلماتُ الشعر
عاشت لتهدهدني
لأفرَّ إليها من صخب الأيام المضني

....

يا أصحابي ! يا أحبابي

حيوا مولاي الشعر

سلمت لي – من عقبى أيامي – الكلمات "[1]

يلفت النظر أن الشعر كان بالنسبة للشاعر الأول سيدًا.

لا تحسب النبع – يا سيدي الشعر – جف ،

وبالنسبة للثاني مولاه :

حيوا مولاي الشعر

وهذا يعنى أن السلطة الوحيدة التي يحنى لها الشاعر هامته هى سلطة الشعر، إنه " السيد " ، وإنه " المولى " ، وهي سلطة ليست مفروضة عليه، بل نابعة منه. وهذا يؤكد أن أسمى السلطات وأرقاها هى تلك التي تنبع منا ، وأن أحط السلطات وأدناها هى تلك التي تفرض علينا.



(١) صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم ، دار الشروق ، بيروت ، ط٥، ١٩٨٢ ص ٢٨ .

٤ - سلطة الرأي العام

ثمة تياران متعاكسان ومتكاملان ينتجان التسلط في المجتمعات العربية : تيار فوقى تنتجه السلطة بما يخدم بقاءها واستمرارها ، وتيار تحتي تنتجه الجماهير بقوة دفع ثقافة تشعل نار التسلط . والملاحظ أن التسلط الذي تمارسه هذه الجماهير فيما بينها ، ربما يكون أقسى من تسلط السلطة عليها.

> عبثٌ، والأيامُ تجد
> لا أدري كيف ترعرع
> في وادينا الطيب
> هذا القدرُ من السفلةِ والأوغادْ
> صلاح عبد الصبور

وإذا كان هذان التياران متعاكسان من حيث الاتجاه فإنهما يتكاملان حين يلتقيان عند هدف واحد يخدم السلطة؛ وهو تكوين رأى عام يصبح تقبل القمع واستمراؤه أحد دعائمه الفكرية والنفسية . ومن هنا يلتقي التياران ليصبا في الاتجاه الذي وضعته السلطة في الاعتبار؛ وهو ضمان البقاء والاستمرار . ومن هنا يُفسّر أيضا دعم السلطة للثقافة التي تنتج التسلط أكثر من دعمها للثقافة التي تنتج التسامح، إلا إذا كان هذا التسامح معها ، أو يصب في الاتجاه الذي يخدم مصالحها. يمكن القول إذن أن قوى التسلط تجد دعمها الأكبر في الثقافة التي تنتج

التسلط ، ومن ثم لا تصبح السلطة مسئولة مسئولية مباشرة عن إشاعة رأى عام سطحي يقمع نفسه بنفسه، ويتقبل القمع من غيره . هو قامع إذن ومقموع ؛ قامع لأن قوة الضغط العام – لاسيما إذا كان محركها قوة جهل عام – هى قوة عاتية يعجز قادة الفكر عن التصدي لها أو إقناعها ، لأنه لا سبيل للحوار، وبالتالي لا مجال للإقناع أو الاقتناع. ومن ثم فإن الرأي العام يشكل سلطة لها وزنها ولها خطرها وقد تكون "أقسى وأشد صرامة من أجهزة القمع المعلنة والسافرة " (١)

وفضلا عن القمع المنتج من بنية الثقافة ، فإن ثمة قمعا آخر هابطا على رأس الرأي العام من أعلى يتم إعادة إنتاجه من جديد حين " ينتقل من الدائرة الأعلى إلى الدائرة الأدنى، ويجعل من ضحايا القمع أنفسهم مصدرا للقمع ".(٢)

والمثقفون الذين يضطلعون بمهام تنويرية هم أكثر الناس إدراكا لضراوة سلطة " الرأي العام " وقد يستطيع المثقف أن يحتمل تعقب سلطة الدولة وأذاها ، لكنه يعجز عن احتمال سلطة " الرأي العام " التي يمكنها ببساطة شديدة وفى ساعات قليلة أن تصدر فتوى تحلل فيها إهدار دم فلان ، ثم بعد ساعات قليلة أخرى تكون هذه الفتوى قد وضعت موضع التنفيذ. " إن المجتمع كثيراً ما يميل إلى فرض آرائه

---

(١) ادوار الخراط، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، الجزء الثالث ، خريف ١٩٩٢ ص ٤٢

(٢) أحمد إبراهيم الفقيه: نفس المرجع ص ١٩

على الأفراد بطريقة استبدادية غاشمة ، مما قد يؤدى إلى الحيلولة دون ظهور فرديات قوية تتميز عن باقي الأنماط الجماعية السائدة ، وبذلك يكون الاستبداد الجماعي حجر عثرة في سبيل حرية الفرد واستقلاله وتقدمه وترقيه " (١)

يلاحظ أيضاً أن الثقافة السائدة في عالمنا العربي تساهم في صنع الطغيان ، أكثر مما يصنعه الطغاة أنفسهم ، وغالبًا ما تترعرع بذور الطغيان في التربة المهيأة ، وإذا صادف أن نمت بذور شيطانية للطغيان في تربة غير صالحة، فإنه لا يكتب لها البقاء ، وإن نمت حيناً فسرعان ما تستأصل . ومن هنا يمكن تفسير استمرارية الطغيان الشرقي . إن القضية لا تنحصر كلها في دائرة الديمقراطية ، لأن الأزمة الأخطر تتجلى في بنية ثقافية تحتية مبرمجة على قبول الاستبداد ونفى الآخر ، وممارسة الطغيان سواء فيما بين الأفراد المنتمين لهذه البنية ، أو في دعم من جانب هؤلاء الأفراد للسلطات الأعلى لمساعدتهم على ممارسة الطغيان! " إن قضية الديمقراطية، وما يلازمها من مفاهيم ، ليست مجرد قضية أنظمة أو قوى تلجأ – عندما تنسد أمامها الآفاق – إلى تبنى سياسة تسامح نسبى تجاه بعض الشرائع المعارضة ، بل هى – وفى العمق – قضية موروث فكرى يشكل مجمل رؤانا للعالم على نحو يجعل منا صناعاً للطغاة . وإذن ، فالأمر

(١) زكريا إبراهيم : مشكلة الحرية ، ص ٢٥٧.

لا يتعلق بمتسلط يتسامح ، بل بثقافة تنتج التسلط ؛ ومن هنا ضرورة استشراف آفاق تطور مفهوم الديمقراطية وغيرها من المفاهيم المتعلقة بحقوق الإنسان، وذلك بالتموضع في تجاويف الثقافة السائدة سعيا وراء الكشف في بنيتها عن ذلك الذي يمارس – من وراء الحجاب – عملية إقصاء واستبعاد مستمرة لكل ما هو ديمقراطي وإنساني في حقل هذه الثقافة " (١)

فإذا كانت السلطة الحاكمة تتحمل مسئولية بعض الممارسات التي تهدف إلى إقصاء الجوانب الديمقراطية في ثقافتنا ، فإن الجماهير تتحمل نفس القدر من المسئولية " إن مشكلتنا في كثير من جوانب حياتنا لا تقتصر على تخلخل الديمقراطية السياسية فحسب ، ولكنها تمتد كذلك إلى ضعف الديمقراطية في الإطار الأوسع ؛ ضعف الديمقراطية الاجتماعية " (٢)

وإذا كان هذا الضعف ينعكس على العلاقة بين أفراد المجتمع سلبا فيما بينهم ، فإن الهوة تزداد اتساعا بين الأديب والرأي العام . إذ من الطبيعي أن تصطدم الرؤية الإبداعية للأديب مع الرؤى الجامدة للرأي العام ، تسعف الأديب ثقافته ، وإدراكه للبنية الدرامية للحياة وللإنسان ، فضلا عن قدرته على رؤية الأشياء من أفق عال – تسعفه

(١) على مبروك: نقد خطاب التسلط وآليات الإقصاء، مجلة ألف ، العدد الثالث عشر، ١٩٩٣ ص ٨٣
(٢) مصطفى سويف: الشروط الاجتماعية للإبداع ، مجلة فصول،مج١١،ع١، ربيع ١٩٩٢ ص ٢٢، ٢٣

هذه الأمور وغيرها في الانحياز إلى التقدم ، وتسكنه الرغبة في الأخذ بيد المجتمع إلى مدارج الرقى . في حين يظل الرأي العام مكبلا بأغلال من العادات والمسلمات التي تحول بينه وبين الترقي ، وتكون النتيجة أن يقف الأديب موقف رفض أو شك في قيم المجتمع وأعرافه ، وينظر المجتمع إلى الأديب نظرة شك وريبة ، ويحاول أن يحتوى هذا الأديب ليكون مجرد تابع له ، " وليست النظرة إلى الفن كتابع من توابع الأنظمة الاجتماعية أو الدينية نظرة جديدة .. إن التاريخ معرض شامل للصراع بين الفن وهذه الأبنية ، وهو صراع يحاول فيه الفن أن يثبت وجوده الأصيل، وتحاول فيه هذه الأبنية أن تثبت سيطرتها على الفن " (١)

غير أن الشاعر يقف موقف الرفض من محاولات السيطرة عليه سواء باسم القيم أو الأخلاق أو الدين أو الحفاظ على الموروث. وهذا شاعر يرفض موروث أبيه ، علما وثقافة وفكرا وقيما وعادات وتقاليد إنه – بعبارة أخرى – يرفض القيم التي تتأسس عليها سلطة الرأي العام يقول الشاعر الرافض:

" أرفض ميراث أبي

وأرفض الثوب الذي ألبسني

وأرفض العلم الذي علمني

---

(١) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ص ١١١

وكل ما أورثني ..
من عقد جنسية
....
أرفض سيف الدولة المغرور
والقصائد الذليلة الغبية
أحرق رسم أسرتي
أحرق أبجديتي .." (١)

يلفت النظر علو نبرة الرفض التي يُعبِّر عنها سواء بصيغة الرفض الظاهرة " **أرفض** " التي تتكرر خمس مرات ، أو بصيغة الرفض المضمرة التي تتكرر أربع مرات ، وبذلك لا يخلو سطر في المقطع من هذه الصيغة ، فالمقطع مسكون بالرفض ، الذي يتحول إلى " **حرق** " في السطرين الأخيرين في إشارة إلى رغبة جارفة في التخلص من ميراث الماضي ، الذي يتجسد في صورة " **الأب** " ذلك الذي حاول أن يفرض قيمه على الابن، غير أن الابن يقابل هذا الفرض بالرفض لكل قيم الأب، سواء أكانت قيما علمية (أرفض العلم الذي علمني) ، أو ثقافية (أرفض ألف ليلة ، والقمم) أو سياسية (أرفض سيف الدولة المغرور) أو شعرية (أرفض القصائد الذليلة

(١) إيليا الحاوي : نزار قباني ، جـ ٢، ص١٩٩

الغبية) أو لغوية (أحرق أبجديتي) ، وقبل ذلك كله يرفض ما حاول أبوه أن يفرضه عليه من عادات وتقاليد (أرفض الثوب الذي ألبسني).

الابن هنا ينتمي إلى ثقافة مختلفة عن ثقافة الأب ، وهو لذلك لا ينحاز إلى ثقافة أبيه ، ويبدو أن السلطة الأبوية قد مارست دورها في فرض ميراثها، والسلطة الأبوية هنا يتسع مدلولها لتصبح هى السلطة الاجتماعية التي لا ترحم من يشذ عن إطارها المرسوم، ولكن كان على الشاعر أن يختار بين الانصياع لقيم موروثة يؤمن أن سر التخلف يكمن في التمسك بها ، أو أن يتمرد على هذه القيم متحملا النتائج ، ولأنه يدرك أن ثمن الرفض ليس يسيراً، فإن رد فعله يأتي عنيفا ، متمثلا في هذا الرفض العام لكل شيء ، ودون تفرقة بين صالح وطالح فلقد أخذ الطالح الصالح معه، وحين تزداد حدة الرفض يتحول إلى حريق يبتلع هذا الموروث الذي أثقل كاهل الشاعر ، ليعلن انحيازه من ثم إلى ثقافة العقل لا إلى ثقافة النقل ، إلى الاختيار لا الجبر ، وإلى الحرية لا العبودية وإلى الإبداع لا الاتباع . وهو لذلك يرفض العادات التي تُفرض عليه كقوالب جامدة، كما يرفض العلم الذي يُغيِّب العقل بدلا من أن يوقظه ويدفع به في دائرة العصر. كما يرفض الكبت الذي يُفرض على النفوس والأجسام باسم القيم والأخلاق. وهو يرفض كذلك القيم التي تتمسح بالدين وليست سوى شعوذة مشوبة بالسحر، كما يرفض السلطة التي تتخذ من الحكم وسيلة للتباهي والتعالي والسيطرة ،

وهو يرفض كذلك الشعراء الذين يقفون على أعتاب الأمراء يستجدون بقصائدهم الحمقاء ، كما يرفض هؤلاء الذين يزنون بالكلمة حين يوظفونها في الرياء والنفاق.

ومن هنا يتضح أن الشاعر يغرس سكينه في جسد المجتمع ليفضح ما ينطوي عليه من زيف وخداع وتضليل ، وهو حين يعلن رفضه لكل القيم السابقة ، فإنه يتمنى أن يتخلص مجتمعه منها ، ذلك لأن المجتمع لا يمكن أن يكتب له النهوض وهو أسير كل هذه الأغلال.

إن مجتمعنا حوّل دينه إلى سحر وشعوذة ، وحكايته إلى دجل وخرافة ، وأدبه إلى رياء ونفاق ، ولغته إلى طنين ورنين ، وسلطته إلى صلف وغرور ، وعلمه إلى حواشي ومتون – إن مجتمعا كهذا لا يمكن أن يكون مقبولا لدى الشاعر الباحث عن التجدد ، والحالم بمستقبل يتجاوز آفات الماضي واهتراءاته.

لكن إذا كان الشاعر قد أبدى رفضه لسلطة الرأي العام من خلال رفضه لقيمها . فإن هذه السلطة سترفضه أيضا ، ولن يشفع له في ذلك ما مانح أهلها من نجوم وأقمار ، بل لعلها سترفضه بسبب هذا الذي تصوره عطاء:

أعطيت هذا الشرق من قصائدي بيادرا
علقت في سمائه النجوم والبيادرا
ملأت يا حبيبتي

بحبه الدفاترا
ورغم ما كتبته
ورغم ما نشرته
ترفضني المدينة الكئيبة
تلك التي سماؤها لا تعرف المطر
وخبزها اليومي حقد وضجر [1]

وهكذا يتم قمع الشاعر من قبل المجتمع من خلال رفضه كإنسان، ورفضه كمبدع ، أما القصائد التي كتبها ليؤسس بها مجتمع الحب بدلا من مجتمع الحقد، فإنها تقابل هى الأخرى بالرفض مشفوعا بالسخرية والازدراء. غير أن الشاعر لا يفوته أن يشير إلى أن رفض المجتمع (المدينة) لشعره ، ليس لعيب في هذا الشعر ، ولكن لعطب في هذه المدينة، إذ كيف يمكن لمدينة كئيبة جديبة ، سماؤها بلا مطر ، وخبزها حقد وضجر، كيف يمكن لها – وقد تيبس إحساسها وفسد ذوقها- أن تستسيغ الكلمات الخضراء المنداة بعطر الحب ؟ إن المدينة التي تحيا بلا مطر ، يصيبها الجفاف ، ويتحول الجفاف المادي إلى جفاف معنوي ، إذ تتجمد مشاعرها وتفقد بالتدريج إحساسها ، فإذا حدث وأن أمطرت سماء الشاعر أزاهير عشق، فمن الطبيعي أن تُرفض من جانب المدينة التي لم تعد تستسيغ سوى مضغ الحقد واجترار السأم.

(١) نزار قباني : الأعمال الكاملة ص ٣٤٠

وتقترب رؤية الشاعر العراقي " مظفر النواب " اقترابًا كبيرًا من رؤية " نزار قباني " رغم ما يبدو في الظاهر من اختلاف في هذه الرؤية وفي طريقها التعبير عنها . فإذا كانت السلطة الاجتماعية قد قمعت نزارًا حين وقفت منه موقف الرفض ، واعتبرت حديثه عن الحب خروجا على تقاليد القبيلة وإفسادا لقيمها ، فإن مظفر النواب يقع أسيرا تحت عجلات نفس العربة ؛ عربة السلطة الاجتماعية التي فرضت عليه أن يحيا أسيرًا لمناخ اجتماعي فاسد تُقتل فيه زهور الحب وتلقى الرعاية أعشابُ البغضاء.

"وطني علّمني أن التاريخ البشرى بدون الحب
عويل ونكاح في الصحراء
وطني هل انت بلاد الأعداء؟
وطني هل انت بقية (داحس والغبراء)؟
وطني انقذني رائحة الجو البشري مخيفة
وطني انقذني من مدن سرقت فرحي
انقذني من مدن يصبح فيها الناس مداخن للزبل مخيفة
انقذني من مدن ترقد في الماء الآسن
كالجاموس الوطني وتجتر الجيفة " (١)

(١) مظفر النواب : الأعمال الشعرية الكاملة ص ٤٧٦، ٤٧٧

لكن إذا كان نزار يعبر عن موقفه بالأسلوب الخبري ، فإن تصاعد الإحساس بالأزمة يجعل مظفر النواب يلوذ بالإنشاء ، ليعبر من خلاله عن دهشته وحيرته ، ثم عن بلوغ مأساته المدى الذي يجعله يستجير بوطنه كي ينقذه من مدن هذا الوطن ، وهو بهذا يكون كالمستجير من الرمضاء بالنار ، إذ ليس الوطن سوى هذه المدن التي لفحته بهجيرها وأغرقته في مياهها الآسنة ؛ مياه الحقد والبغضاء والخوف والجمود والتخلف . لقد أصبح الوطن أشبه بمستنقع حين لم تتجدد مياهه ، وأصبح الناس فيه أسرى عادات بالية وتقاليد جامدة وأفكار هامدة لا يملكون إلا اجترارها. في مثل هذا المناخ تفسد العلاقات الإنسانية ويصبح الإنسان عدوا للإنسان .

تتحدد السلطة الاجتماعية عند " نزار " في " مدينة " ذات ملامح سلبية تمارس عليه القهر بالرفض:

ترفضني المدينة الكئيبة
تلك التي سماؤها لا تعرف المطر
وخبزها اليومي حقد وضجر

وتتحدد السلطة الاجتماعية عند " مظفر النواب " في مجموع " المدن " المكونة للوطن ، فلم تعد ثمة مدينة أفضل من أخرى ، فالمدن سواسية في القمع :

وطني انقذني من مدن سرقت فرحي
انقذني من مدن يصبح فيها الناس مداخن للزيل مخيفة
انقذني من مدن ترقد في الماء الآسن
كالجاموس الوطني وتجتر الجيفة "

لكن إذا كانت المدن تقمع الشاعر برفضه وعدم الاعتراف به ، واعتباره مارقا ، فإن الشاعر يصر على كشف الأقنعة الزائفة التي تغطي بها هذه المدن عوراتها. ويصر كذلك على رفع الأغطية عن مياه الآبار الآسنة التي تسبح فيها ، لعلها تفيق من غيبوبتها ، لتعي حقيقة واقعها ، فتعمل على تغييره وتجديده.

❖ ❖ ❖

وقد يقمع المجتمع الشاعر بإدارة ظهره له ، وعدم الاهتمام به ، بل اتهامه بأنه لا يقول جديداً ، وأن شعره اللاحق ليس إلا تكراراً لشعر سابق :

علمته المحيطاتُ إيقاع أمواجها
علمته الصحاري رسومَ الرمال وأشكالها،
لم يحسوا الفروقاتِ في نبضه — وقالوا:
تتكرر الفاظهُ
مثلما تتكرر أيامهُ ،

ضحكت وردةٌ

تتقلب في العطر أوراقها [١]

ويبدو أن الشاعر يجد نفسه مضطرًا بإزاء سلطة الجهل أو التجاهل إلى استخدام الأقيسة المنطقية ، هذه الأقيسة التي تصبح – كما يذهب شوقي ضيف – " أقيسة فنية يمتزج فيها القياس المنطقي بالموسيقى والشعر والتصوير" [٢] وذلك حين يتخذ الشاعر من بعض عناصر الطبيعة (المحيطات – الصحارى) ، مثلا لما يبدو تكرارا في الظاهر إذ يتشابه إيقاع أمواج المحيطات ، وكذلك رسوم الرمال وأشكالها في الصحراء ، لكن العين البصيرة تستطيع أن تلمح في الرمال آلاف الرسوم وآلاف الأشكال ، وكذلك تستطيع الأذن المدربة أن تنصت إلى حشد كبير من الإيقاعات لأمواج المحيطات . وقياسا على هذا فإن ما يبدو تكرارًا في شعر الشاعر هو عند النظر المدقق ينطوي على العديد من الفروقات.

وفضلا عن استخدام الشاعر للقياس المنطقي الذي يتحدى به سلطة الجهل أو التجاهل، فإنه يستخدم سلاحا آخر هو السخرية متمثلة في ضحكة الشاعر المستترة خلف معادلها الموضوعي " الوردة " :

ضحكت وردةٌ / تتقلب في العطر أوراقها

---

(١) أدونيس : الكتاب ص ٣٠٤

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف ، الطبعة العاشرة (د.ت) ص ٢٥٤.
ولعل أبا تمام كان أبرز الشعراء في استخدام هذه

تعلق أسيمة درويش على هذا المقطع قائلة : " لقد دمج أدونيس هنا ضحكة الشاعر بضحكة الوردة ، دمجًا صوفيًا خالصًا ، محققًا تفوقًا إبداعيًا استثنائيًا ، يجسد التميز الفني الملحوظ للطابع الصوفي في لغته الشعرية . فقد استطاع أن يجسد بخمس كلمات فقط : دقة الفكر، وعمق الرؤية والرؤيا ، وقوة العبارة ، ومفارقة الذات الكاتبة للعرضي والزمني ، إضافة إلى الطرح الخفي الصامت لحكمة تتجاوز مبدأ العلة بوضوح محتجب وإلماح بليغ.(١)

ومما هو جدير بالملاحظة أن علاقة الشاعر بعنصري الطبيعة اللذين بدأ بهما المقطع هى علاقة متعلم بمعلمه (علمته المحيطات .. علمته الصحارى..) بينما ينتهي المقطع بعنصر من الطبيعة أيضا (الوردة) ولكنه في حالة توحد مع الشاعر ، إذ يصبح الشاعر هو الوردة ، وتصبح الوردة هى الشاعر ، أما العطر فهو الشعر ، وأما الأوراق فهى تلك التي يتقلب فيها العطر ، أو يسبح فيها الشعر. فهل يمكن أن نعد هذا قياسًا فنيًا أيضًا يَجْبَهُ به الشاعر هؤلاء القراء الكسالى العاجزين عن الإحساس (لم يحسوا ..) بما في جسد الشعر من فروقات النبض ، وذلك حين يدَّعون أن الوردة تكرر عطرها، كما ادعوا أن الشاعر يكرر ألفاظه ، وبالطبع معانيه وصور ؟

---

(١) أسيمة درويش : تحرير المعنى ، ص ٣١٥

إن القارئ الذي ينصت إلى أمواج المحيطات فلا يتناهى إلى سمعه منها سوى إيقاع واحد، وكذلك الذي يطالع رمال الصحراء فلا يشهد فيها إلا رسما واحدا – إن هذا القارئ هو ذاته الذي ينسكب في أنفه عطرا واحدا من كل أنواع الورود والأزاهير. يفلح الشاعر إذن في محاجته حين يجعلنا نحن نكمل الطرف المقصود، والمسكوت عنه ، وهو أن قارئا مثل هذا عاجز عن الإحساس بما في نبض الشعر من فروقات.

وصيغة " النبض " في قوله " لم يحسوا الفروقات في نبضه " هامة ودالة. إن " النبض " هو العنصر الجسدي الموازى لعناصر الطبيعة التي اتخذ منها الشاعر أداة للمحاجة العقلية سواء وردت في بدء المقطع (أمواج المحيطات – رمال الصحراء) أم في نهايته (عطر الورود). ويلاحظ أن هذا العنصر (النبض) قد ورد في موقع متوسط محاطا بالعناصر الطبيعية لتلقى هذه العناصر بظلالها على ذاك العنصر فيجرى عليه ما يجرى عليها بالقياس ، وتؤدى بذلك المحاجة العقلية دورها حين تلقى بظلالها من أعلى ومن أسفل على كلمة السر في المقطع كله وهى " النبض ".

تُفهم كلمة " النبض " أولا على أنها النبض الجسدي ، وهذا صحيح في إطار العناصر الواردة ، ذلك أن القارئ الذي لم يحس الفروقات في إيقاع أمواج المحيطات ، هو من باب أولى لن يحس الفروقات في

نبض الشاعر ، والقارئ الذي يعجز عن إدراك الفروقات في النبض الجسدي ، هو أيضا ، - ومن باب أولى- أعجز عن إدراك هذه الفروقات في النبض الشعري . كل قصيدة نبضة ، ومجموع إبداع الشاعر، هو مجموعة من النبضات التي تأتلف أكثر مما تختلف ، وتتجاذب أكثر مما تتنافر، أليست هذه القصائد هي نبضات الوجدان. لكن فرقًا كبيرًا بين التشابه الذي تفرضه وحدة الرؤيا، والتكرار الذي هو علامة الجمود.

من ناحية ثانية تأتي صيغة " النبض " في موقع يتوسط المقطع ، مما يشي بأهميتها من الناحية الشكلية ، ومن ناحية أخيرة ، تتأكد أهمية هذه الصيغة حين ندرك موقعها الإيقاعي ، إذ تمثل القمة التي توقف عندها التدفق السردي الذي بدأ مع بداية المقطع لتتبَع بصيغة " **وقالوا** " التي تكسر هذا التدفق . ولقد فطن كمال أبو ديب إلى هذا حين قال : " إن وقالوا " هنا تكسر الانتظام الإيقاعي للسطر وتقحم فعولن في سياق سلسلة من فاعلن . وبفعلها هذا توقع نبرًا إضافيًا في السطر ، وتجبر الصوت على الارتفاع المفاجئ والسقوط بقوة في هذا الموضع . ومن الواضح أن " **قولهم** " على المستوى الدلالي ، فعل يكسر الخيط السردي في النص ، ويمنح القول موقعا متميزا فيه. وذلك ما تجسده حركة الإقحام الإيقاعي تماما . والعجيب في هذا النص أن موقع

" **قالوا** " هو الوحيد الذي يحدث فيه هذا الإقحام الإيقاعي في سلسلة النص المؤلفة من تكرار فاعلن إحدى وثلاثين مرة " [1]

وحين يفطن " أبو ديب " إلى أن إيقاع المقطع يظل يسير سيرًا طبيعيًا في سياق سلسلة متتابعة من وحدة " **فاعلن** " ثم ينكسر هذا التتابع عند جملة " **وقالوا** " فمعنى هذا ما سبق أن أشرنا إليه من أن إيقاع وحدة " **فاعلن** " يصل إلى ذروته عند كلمة "نبضة" ثم يحدث بعد ذلك مباشرة الإقحام الإيقاعي وتتحول " **فاعلن** " إلى " **فعولن** " مما يؤكد أهمية الكلمة الأخيرة التي ينتهي إليها التسلسل الإيقاعي.

غير أننا نود أن ننبه إلى خطأ إحصائي وقع فيه " أبو ديب " وذلك حين ذكر أنه سلسلة النص المشار إليه مؤلفة من تكرار " **فاعلن** " إحدى وثلاثين مرة ، وذلك أن هذه السلسلة تتألف من تكرار " فاعلن " ثلاثًا وثلاثين مرة منها أربع وعشرون مرة في صورتها الكاملة، وتسع مرات في صورتها المخبونة (فَعِلن) ، فضلًا عن تلك المرة التي حدث فيها الإقحام الإيقاعي.

أشار كمال أبو ديب في اقتباس سابق إلى أن صيغة (" وقالوا " تكسر الانتظام الإيقاعي للسطر [والواقع أنها تكسر هذا الانتظام للمقطع كله] وتقحم " فعولن " في سياق سلسلة " فاعلن "). وقد بينا كيف أن هذا الإقحام يظهر أهمية ما قبلها متمثلًا في كلمة " نبضة "

---

(1) كمال أبو ديب : فصول ، مج ١٦ ، ع ٢ ، خريف ١٩٩٧، ص ٢٤٨.

التي جاءت تتويجا للسياق الرجزي ، لكنه أيضا يبرز أهمية ما بعدها المتمثل في مقول القول ، وكأن الشاعر يلفت النظر إلى سلطة القراء والنقاد الذين قالوا : " **تتكرر ألفاظه / مثلما تتكرر أيامه** ". في محاولة منه للتنبيه إليهم والسخرية منهم وهو ما يبدو في تغيير النبر في جملة " **وقالوا** " إذ توقع هذه الجملة – كما ذهب أبو ديب – " نبرا إضافيا في السطر وتجبر الصوت على الارتفاع المفاجئ والسقوط بقوة في هذا الموضع" [1] وهو الأمر الذي يمنح هذه التفعيلة خصوصية في التنبيه الساخر إلى ما يقال . وهو تنبيه إيقاعي يردف بسخرية تصويرية :

ضحكت وردةٌ

تتقلب في العطر أوراقها

فى الاقتباس السابق من أسيمة درويش لاحظنا إعجابها الذي بلغ درجة الدهشة وهى تعلق على قول أدونيس " **ضحكت وردةٌ / تتقلب في العطر أوراقها** " ولو أنها توقفت عند عتاب " الشبلي " لـ " الحلاج " على لسان صلاح عبد الصبور وهو يقول له – فيما يقول – بعد أن خلع الحلاج خرقه الصوفية وآثر أن ينزل إلى دنيا الناس :

(١) كمال أبو ديب : مرجع سابق ص ٢٤٨

يا صاحبي وحبيبي ...
قد كنت عطرا نائما في وردته
لم انسكبت؟ ... [1]

لو أنها توقفت عند هذه الصورة لخففت من درجة حماسها ، ولبدت أوراق وردة أدونيس شاحبة ، ولبدا عطرها أقل أريجًا ، إلى جانب هذا العطر الفواح الذي يتألق من وردة " عبد الصبور " سواء وهو نائم فيها أو بعد أن ينسكب منها.

هل يمكن القول بعدئذ أن صورة عبد الصبور كانت تحيا في مخيلة أدونيس ؟ . ليس مهما أن نجيب بـ " لا " أو " نعم " ، بقدر ما يهم أن نطمئن " أدونيس " إلى أن هناك من قرائه من يحسون " الفروقات في النبض " ، بل أكثر من هذا،من يحسون الفروقات بين نبضه ونبض الآخرين. ولعلنا بهذا نمارس (سلطتنا) المشروعة على الشاعر، كما يمارس هو سلطته – لأبعد وأوسع مدى – على قرائه خاصة ومجتمعه عامة .

(١) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٢ ، المجلد الأول ص ٤٦٠ ، ٤٦١



الفصل الثالث

الشاعر والسلطة الثقافية

١ - سلطة الناقد

الناقد - كما يفترض أن يكون - هو محلل للعمل الأدبي ومفسر له ومضيء لجوانب العتمة فيه ، وكاشف لمواطن الجمال والقبح . وهو يؤدى هذه المهمة دون أن يشعر كناقد بأن له ثمة سلطة على العمل الأدبي أو على صاحبه ، اللهم إلا تلك السلطة التي يفرضها عليه ضميره النقدي والتي تجعل مقصده يتجه إلى الأدب لا إلى الأديب مسلطا عليه كشافاته النقدية، ليسهل تلقيه والاستفادة منه والاستمتاع به.

الناقد رجل شرطة
يطارد الكاتب داخل كتبه
فرانسوا نورسييه

لكن قد يتجاوز الناقد دوره في بعض الأحيان فيتحول قلمه من جهاز يحلل دم العمل الأدبي إلى مشرط يُغرس في جسد صاحب هذا العمل ، بل لعل رغبة الناقد الكامنة في التشفي لا تنتشي إلا بعد رؤية دم الأديب نفسه مهدورًا.

ولقد شهد الأدب الحديث ، كما شهد سلفه القديم، نقادا من هؤلاء في الحديث ، يعد العقاد في تعامله مع شعر شوقي مثالاً صارخًا ،

وقارئ كتاب " **الديوان في الأدب والنقد** " [1] يدرك في يسر أن العقاد قد تجاوز دوره النقدي ، وبدا كما لو كان سلطة متسلطة ليس على شعر شوقي فحسب ، بل على شوقي نفسه ، وتحول النقد إلى معركة لم يستطع العقاد أن يخفى الدوافع غير الفنية التي تقف وراءها ، ونراه هو نفسه " يكشف في مقدمة هجومه الفني على شوقي ، عن البواعث النفسية التي أضرمت في نفسه كره هذا الشاعر ، فهو يتهمه بالزلفي لرجال السلطة ، وبإساءة استخدام ثروته في اصطناع المهرجين والمطبلين ، والنيل من خصومه ومنافسيه سراً وعلانيةً بما في ذلك زملاء مدرسته الشعرية من أمثال حافظ إبراهيم[2] يضاف إلى هذا ما لم يصرح به العقاد من مثل هجاء شوقي لعرابي والعرابيين تملقا للخديوي وبخاصة في القصائد الذي كان ينشرها في جريدة " المؤيد " وغيرها غفلا من إمضائه أو بإمضاء مستعار على نحو ما أثبت البحث الحديث .. هذا فضلاً عن أن العقاد كان مرتبطًا في صدر حياته بمعسكر الشعب الممثل عندئذ في " الوفد " أقوى تمثيل ، على حين كان شوقي لصيقا بالسراى ومن يلوذ بها أو يناصرها، ولم تظهر بعض

(١) الكتاب تأليف مشترك بين عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني ، مطبعة الشعب ، القاهرة (د.ت)

(٢) يمكن مراجعة تفصيل هذا في التوطئة التى كتبها العقاد لكتاب " الديوان في الأدب والنقد " ص٥ - ١١

اتجاهاته الشعبية إلا لمامًا وبعد عودته من منفاه في أواخر الحرب العالمية الأولى " (١)

يمكن القول إذن أن بواعث نفسية وشخصية وحزبية وطبقية كانت تحرك نقد العقاد إلى وجهة هدميه ، ولولا أن رأس شوقي – كما قيل- كان من الحجر الصوان لاستطاع العقاد أن يهدمه بمعوله.

وإذا استثنينا ما يدخل في باب التجريح من نقد العقاد لشوقي ، وتوقفنا عن الفلتات النقدية البارعة لوجدنا أنها هى الأخرى لا تخلو من تعالٍ يكشف عن الوجه السلطوي للناقد ، والمتسلط على الشاعر . يمضى الخطاب النقدي للعقاد على هذا النحو:

" فاعلم ، أيها الشاعر العظيم ، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يُعدِّدها ويحصي أشكالها وألوانها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به... وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدلا من شيء واحد ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابْتُدِعَ التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإن الناس جمعيا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما

(١) د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر (د.ت) ص ١٠٩ – ١١٠

ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه في صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ... وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره : فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء . وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية .[١]

وتحليل بنية هذا الخطاب تكشف عن تحول الناقد إلى سلطة تضع نفسها منذ البدء في مكان الأعلى والأعلم (فاعلم أيها الشاعر العظيم) مستخدمة صيغة الأمر التي تخلع عن المأمور صفة العلم وتلبسه نقيضه: الجهل . ثم تمنح نفسها حق السخرية من هذا الجاهل ؛ سواء من خلال صيغة النداء المبطنة بالازدراء (أيها) ، أو من خلال الصفة (العظيم) التي يستدعي السياق نقيضها (الصغير) ، ولا نريد أن نقول (الحقير). هذا فضلاً عن أن الخطاب في مجمله يخلع نقيض صفات الشاعر عن المخاطب الذي يصبح عاجزا عن الشعور بجوهر الأشياء والكشف عن ماهيتها ولبابها وصلة الحياة بها، ويصبح عاجزًا كذلك عن أن يطبع في وجدان سامعه وفكره صورة ما انطبع في نفسه.

(١) الديوان في الأدب والنقد ص ٢٠ – ٢١ .

ثم هو – باختصار – ضعيف الشعر ، كسيح الخيال ، ضيق الأفق ، سطحي التناول ، ومن ثم فإن شعره هو شعر القشور والطلاء ، لا شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية.

ولئن كان العقاد قد تسلط بنقده على شوقي الذي سبقه زمنيًا ، فإنه كان قد تسلط أيضًا بنقده على صلاح عبد الصبور الذي لحقه فيما بعد ، وكما حاول أن يصادر على شعر شوقي الذي (ملأ الدنيا وشغل الناس) ، حاول أن يصادر على شعر صلاح عبد الصبور الذي كان لم يزل آنئذ يتحسس أقدامه على طريق الأدب. وتعليق العقاد على ديوان " الناس في بلادي " معروف ، وذلك حين أوصى بتحويله إلى لجنة النثر في غير اعتراف به ، ثم ما أحاط ذلك وما أعقبه من هجوم عنيف من جانب العقاد على رواد مدرسة الشعر الحر اتهم فيها العقاد هذا الشعر بأنه تخلى عن الضوابط والقيود التي تميز فن الشعر وتمنحه مصداقيته وسخر منه حين أسماه بالشعر " السايب " أي المتحلل من الوزن والقافية . ولقد تصدى عبدالصبور لهذه المعركة بمجموعة من المقالات التي فند فيها دعوى العقاد [1] والتي كان حريصاً فيها على أن يتصاغر – على حد قوله – للعقاد العظيم ، ولغة المقالات نفسها تشهد بذلك ، وتشهد كذلك بأن الشاعر لم ينكر على الأستاذ أستاذيته رغم

(١) راجع على سبيل المثال مقال:"موزون ... والله العظيم" المنشور بكتاب صلاح عبد الصبور " رحلة على الورق " مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ص ٧٣- ٧٩

الهجوم الضاري من جانب الآخر ، والذي كان يستهدف ثانية أن يقتلع هذه المدرسة من جذورها ، ولولا أن هذه الجذور كانت امتداداً لبذور طبيعية ، ألقيت في تربة أحسنت احتضانها واستقبالها، فضلا عن كونها كانت مهيأة لها – لولا ذلك لاستطاع العقاد – بعنفوانه وعناده – أن يطيح بها لتذروها الرياح.

وفى كلتا الحالتين ؛ حالة الشاعر السابق (شوقي) الذي سبقه العقاد بتنظيره ، وحالة الشاعر اللاحق (عبد الصبور) الذي لم يدركه العقاد بتنظيره ، في كلتا الحالتين أراد العقاد مستغلا سلطته وسطوته أن يهدم المدرستين : السابقة واللاحقة، غير أن سهمه قد خاب في المرتين ولعل هذا يفسر المأزق الذي وقع فيه العقاد ، وذلك حين حبس نفسه في إطار مدرسته ، ولم يسعفه عقله الجسور على إدراك أن المدرسة التي أسس لها ، والتي خرجت من عباءة مدرسة سابقة عليها ، لابد أن تكون هى الأخرى أمًا لمدرسة تالية تخرج من أحشائها ، وما دامت الولادة طبيعية لا قسرية ، فإن أحدًا لا يستطيع أن يقف في طريقها مهما اتسعت سلطته وإن كان العقاد العملاق.

لكن هل يستطيع الشاعر أن يفلت كل مرة من بين براثن الناقد؟. يذكر صلاح عبد الصبور في أحد مقالاته [1] أن الناقد يمكن أن يقتل

(١) راجع مقال"شاعر عظيم قتله النقاد" ضمن كتاب :"أصوات العصر" لصلاح عبد الصبور دار الشروق، بيروت ، ط٢، ١٩٨٥ ص ٩٧ – ١٠٣

الشاعر ، ويستشهد بالشاعر الروسي العظيم مایاکوفسكي الذي قاده النقاد الرجعيون إلى الانتحار حين لم يتحملوا الزخم التجديدي في شعره وذلك حين آثر أن يهبط من السماوات التي أغرق الشعراء في التحليق فيها ليعالج قضايا الحياة، فوجد نفسه مجابها بحمله عداء سافرة لم يستطع أن يصنع شيئا إزاءها سوى أن ينتحر. والمفارقة هنا أن صلاح عبد الصبور نفسه كان قد مات إثر نوبة قلبية أصابته عقب هجوم عنيف عليه من فنان صغير، غليظ القلب، فاقد الحس والضمير[1]

غير أن أكبر حملة نقدية، هي تلك التي تعرض لها شعراء الحداثة ، وذلك ليس بسبب اجتراحهم للطابوهات فحسب ولكن بسبب ما استشعره المتلقون بصفة عامة من غربة حيال الكثير من نماذج هذا الشعر ، حتى لقد بات النص الحداثي ذا سمعة سيئة ، ولم يحدث أن حدثت قطيعة بين الشعر والجمهور كما حدثت مع النصوص الحديثة ، بل لعل هذه القطيعة قد تجاوزت الجمهور لتشمل جمهور النقاد الذين أبدوا ضجرهم إما بالتجاهل وإدارة الظهر ، وإما بالنقد الذي يمسك بمعول التجريح والهدم ، ولم يتبق إلا قلة قليلة من النقاد انقسموا هم أيضا إلى فريقين : الأول مسلح بأدواته النقدية ولديه القدرة على اختيار النصوص الجادة التي تعكس الوجه الإيجابي للحداثة . أما الثاني فيفتقر

(١) راجع ما كتبه رجاء النقاش تحت عنوان " ليس بالقلب وحده مات صلاح عبد الصبور " في كتابه ثلاثون علما مع الشعر والشعراء" ص ١٠٥ وما بعدها .

– بدرجة ما – إلى هذه المؤهلات ، مما ينعكس على النص النقدي الذي يأتي إلغازا يحاول أن يفسر ألغاز العمل الإبداعي ، ويتوه القارئ الذي يجد نفسه في مواجهة إلغاز محمولاً على إلغاز آخر . فلا يملك إلا أن يدير الظهر لهذا وذاك منصرفا إلى حل الكلمات المتقاطعة ، فهي – على إلغازها – قابلة للحل.

لكن تظل ظاهرة الإلغاز هذه فاتحة لشهية بعض النقاد الذين يجدونها فرصة لممارسة سلطتهم . يتحدث حلمي سالم عن لون من ألوان القمع المستتر وهو " قمع النقاد الذين يريدون يكتب الشاعر كما يتصورون هم الكتابة ، لا كما يتصور هو " ويقول بتناقض موقف هؤلاء النقاد وذلك حين يريدون للشاعر أن يعبر عن " حريته " تجاه السلطة السياسية الحاكمة ، في إطار من "عبوديته" للأنساق الفنية والنقدية التي يقررونها هم على الإبداع والمبدعين" ويرى أن هذا الموقف " يفضح فهما عاجزا للعلاقة بين الإبداع والنقد ، إذ العكس هو الصحيح : أن يتصور النقاد الكتابة كما يكتب الشعراء . فالشعر هو ما يكتبه الشعراء " .

ثم يضيف لونًا آخر من القمع يمارسه المثقفون والنقاد على الشاعر، هو قمع " الكذب " وذلك حين يتجاهل هؤلاء النقاد الجوانب الإيجابية لشعر الحداثة من مثل معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية والوطنية ، ويظلون مولعين " بترديد منغومة أن شعرنا متعال على

الواقع، وأنه ليس سوى مشغولات ذهبية فارغة، وأننا نفرضه بقوة الإرهاب والعلاقات العصبوية " (١)

غير أن الشاعر يعود ليعترف بأن استخلاص ما في شعر الحداثة من رؤى سياسية واجتماعية وإنسانية " أمر صعب ، يحتاج إلى كفاءة وبصيرة وأمانة قد لا تكون متوفرة " ، وهو يتعمد أن يقرن بين الصعوبة من ناحية والكفاءة والأمانة من ناحية ثانية حتى يخفف من الغلو في إبهام القصيدة الحديثة ، وحتى لا يتحمل الشعراء وحدهم مسئولية انغلاق القصيدة على نفسها، إذ يشترك معهم في هذه المسئولية النقاد الذين تعوزهم – كما يرى – الكفاءة والبصيرة ، وإذا كانوا أصحاب كفاءة وبصيرة ، فإنهم يفتقدون الأمانة ، ويمارسون سلطة القمع ؛ قمع " الكذب " بالتعامي أو التجاهل أو الحجب.

لكن ما قد نتصوره من قمع من جانب النقاد هو في جانب منه رد فعل لقمع قبلي من جانب الشعراء أنفسهم، ألا تعد هذه القصيدة الملغزة الموغلة في الإبهام، أو تلك التي لا يدرك سرها إلا صاحبها ، أو هذه التي لا يعرف صاحبها نفسه سرها لأنها ضرب من الهذيان أو الكوابيس – ألا تعد مثل هذه القصيدة قمعا للقارئ بالتعالي عليه ثم رميه بعد ذلك بشتى التهم التي تشكك في فهمه، أو في كفاءته وأمانته ؟ أما ما قيل في البداية عن قمع النقاد الذين يريدون من الشاعر أن يكتب

(١) حلمي سالم : حول الشعر والحرية : الجماعات النقدية المتطرفة، مجلة فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢ ص ٩٨ – ١٠٢

كما يتصورون هم الكتابة ، لا كما يتصور هو، فيمكن الرد عليه بسؤال هو: وماذا كانت النتيجة عندما كتب كل شاعر قصيدته وفق التصور الذي يراه ؟. إن المشهد الشعري الماثل أمامنا يئن من الفوضى والتخبط والاختلاط.

نحن ضد سيف الناقد الأعمى ، وفى ذات الوقت ضد القصيدة العمياء ، نريد ناقداً بصيرًا لقصيدة مبصرة . .

ولكن هل يرفع الشاعر دائما راية الاستسلام أمام سلطة الناقد العمياء أو الكليلة ؟ . هذا ما سنراه من خلال حالة الشاعر " نزار قباني ".

أحدثت قصيدة " هوامش على دفتر النكسة " (١) هزة عنيفة في الأوساط الفكرية والثقافية، بل تجاوزت القصيدة هذه الدائرة لتهز الدوائر الشعبية ، لاسيما حين صُودرت مجلة " الآداب " التي نشرت القصيدة، فكان رد الفعل هو عدم استسلام القصيدة للقمع والمطاردة ، " وأخذت تتناسل كما تتناسل الأرانب بشكل خرافي ، كل نسخة كانت تلد عشر نسخ ، وازدهرت عمليات النسخ والطبع على آلات الرونيو " (٢). ومن الطبيعي أن تحتدم المعركة حول القصيدة بين مؤيد ومعارض ،

(١) القصيدة لنزار قباني، وقد كتبها عقب هزيمة ١٩٦٧،ونظراً لأهميتها في سياقنا سنسجلها في نهاية الفصل

(٢) نزار قباني : قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط٦،إبريل (١٩٨٢) ص٢١٤ - ٢١٥

ومن الطبيعي أيضًا أن يكون رد فعل المعارضين في مجتمعنا أشد عنفا وتعصبا ، ويصبح الشاعر وقصيدته هدفين صالحين للرشق بالحجارة ؛ فالشاعر الذي وهب نفسه – فيما يقال – لغواية المرأة (الشيطان) ، يحرم عليه الاقتراب من تراب الوطن، إنه ليس وطنيا، ولكنه يركب موجة الوطنية، وقصائده في هذا الميدان غير شرعية ، والشاعر عميل يخدم مصالح العدو ، ويثبط همم العرب ، ويقتل آمالهم ، ويحيا على جراحهم ، وهو سادي يتلذذ بتعذيب أمته ، بل هو المسئول الأول عن هزيمة هذه الأمة بما أشاعه بين أبنائها من شعر عاطفي عجّل بانحلالها.[١]

ثم حدث أن حمل نزار قباني على العرب حملة شعواء في ديوانه "قصائد مغضوب عليها " وصورهم في صور صادمة ، فهم أبقار[٢] وهم جرذان[٣] ، وهم يساقون للذبح مثل الماشية [٤] ، وينتمون إلى أمة تبول فوق نفسها [٥] ، ووطنهم جالس مثل الكلب تحت جزمة النظام[٦] وهم نائمون فوق البيض مثل الدجاج [٧] ، والشعب لا يكاد يكون له وجود " يا بلادًا بلا شعوب أفيقي " [٨] ، بل " ليس في معاجم الأقوام

(١) راجع المصدر السابق ص ٢١٦، وهى تمثل خلاصة التهم التى شغل بها جهاد فاضل نفسه في كتاب " فتافيت شاعر " وكذلك عدد كبير من الكتاب.
(٢) : (٤) نزار قباني : قصائد مغضوب عليها ، الصفحات التالية على الترتيب ٣٨ ، ١٣٩ ، ٩٤ .
(٥) : (٨) المصدر السابق : الصفحات التالية على الترتيب ٩١، ٥٣، ٧٥، ٤٦.

قوم اسمهم عرب" [١] فالعرب قد ماتوا، ولم يتبق سوى إعلان وفاتهم فـ "متى يعلنون وفاة العرب ؟ " [٢]

بعد هذا الهجوم المكثف سئل نزار: إذا كانت بعض الأنظمة العربية تستحق هجائك .. فلماذا انتقلت إلى هجاء الجماهير العربية ؟ وكانت الإجابة هى : لأن الجماهير العربية دخلت في حالة (الكوما) [٣] منذ السبعينات ولم تعد ترى ... أو تسمع .. أو تحس شيئاً. الشاعر العربي أصبح دجاجة منزلية تنام في الساعة السادسة مساءً، ولا تفكر إلا في الطعام، والنقيق والتناسل.. لذلك كان لابد من وضع الجماهير العربية تحت دوش بارد حتى تعود إلى وعيها السياسي [٤].

ومن الطبيعي أن يفرز الواقع العربي الذي يهاجمه نزار من يتصدى لنزار ويتهمه بالشعوبية ، ويضعه في سلة واحدة مع شعوبيِّي العصر العباسي ، وهى تهمة تثبت صحة هجوم نزار على الواقع العربي وتردِّيه ، حتى على مستوى مثقفيه الذين يتحولون إلى سلطة تحاكم الشاعر، وتزج به في قفص الشعوبية [٥] ، تمهيدا لمحاكمته وخلع عباءة العروبة عنه ، واستعداء الجماهير العربية عليه . ولو صحت

(١) نزار قباني : الأعمال السياسية الكاملة ، بيروت ، ١٩٧٤، ص ٥٠

(٢) " جريدة الحياة " اللندنية ، ١٠ ديسمبر ١٩٩٤م

(٣) الكوما : تعني الغيبوبة.

(٤) جهاد فاضل : فتافيت شاعر ، ص ٦٠ ،٦١.

(٥) هذه التهمة هى المحور الأساسي الذي تدور حوله مقالات وحوارات الكاتب – سالف الذكر

هذه التهمة لتحولنا جميعًا إلى شعوبيين ، ذلك أن الخطاب الذي يسود الشارع العربي الآن ، فضلاً عن خطاب المؤسسات الإعلامية والثقافية ، يدور معظمه حول نقد عصر الانحطاط العربي الذي نحياه على صعيد السياسة والاقتصاد والاجتماع والفكر ، بل حتى على صعيد القيم والسلوك ، لكننا جميعا - ومعنا الشاعر - نمعن في غرس السكين داخل الجسد المريض بهدف تطهيره من الصديد ، كلما كان هذا ممكنا.

وإذا كان اتهام الشاعر بالشعوبية هو من قبيل العبث ، فإن تحميل شعره أو شعر سواه مسئولية هز ثقة الأمة بذاتها وتردى أحوالها، ليدعو إلى ضحك كالبكا . يقول جهاد فاضل: " نزار قباني وأدونيس شاعران بلا شك، ولكنهما اسمان ثقافيان متهمان عند النخبة العربية بأنهما يحملان على قدرة هذه الأمة على الانبعاث وتحقيق ذاتها في مرتبة واحدة مع غيرها من الأمم. وهما ليسا وحدهما المتهمين بهذه التهمة، فهناك غيرهما أيضا، ولولا وجود هذه الهجمة على أمتنا منهما ومن سواهما لكانت هذه الأمة بلا شك أكثر ثقة بذاتها ، وأحسن أحوالاً مما هى عليه " [1] . نزار قباني وأدونيس مسئولان - فيما يرى الناقد- عن تثبيط همة أمتنا العربية، وتعويقها عن تحقيق ذاتها لتقف "فى مرتبة واحدة مع غيرها من الأمم " **ولولا شعرهما لكانت أمتنا (بلا شك) أكثر ثقة بذاتها ، وأحسن أحوالا مما هى عليه** ". أليس هذا الكلام

(١) المرجع السابق : ص ٨٤

أقسى على أمتنا العربية من كل الشعر الذي يقسو عليها ، وذلك حين يتحدث عنها الناقد كما لو كانت هذه الأمة كومة قش قابلة للاشتعال بمجرد أن يلفحها لهيب قصيدة . إن الأمة التي تتهاوى ثقتها في نفسها بسبب شعر شاعر، لهى أمة جوفاء خاوية، ضعيفة وهشة. وإذا صح أن شعر شاعر يمكن أن يصنع هذا بالسلب، فلماذا لم تسترد الأمة عافيتها وثقتها بنفسها وهى تسبح في محيط إعلامي لا يجيد الكلام إلا بصيغة أفعل التفضيل ؛ ما أروع ، وما أجمل ، وما أعظم ، وما أبدع ...إذا كان الخطاب السالب يهز الثقة، فإنه كان أحرى بالخطاب الموجب أن يسترد هذه الثقة ، وأن يجعل أمتنا العربية أحسن حالا مما هى فيه، لاسيما أن تيار هذا الخطاب كاسح إلى الدرجة التي تمكنه من أن يبتلع هذين الصوتين السلبيين اللذين نذرا نفسيهما لتعكير مياه الأمة العربية العذبة؛ كان أحرى بهذا المحيط الإعلامي أن يحتوى هاتين الموجتين المناوئتين وأن يجعلهما تنحلان وتذوبان فيه. لكن الحقيقة هى أن هذا المحيط الإعلامي هو في مجمله لا يعدو أن يكون مستنقعا لإنتاج فيروسات الإعاقة الفكرية، والبلادة الوجدانية، ومن ثم فلا تأثير إيجابيا له، غير أن تأثيره السلبي يمتد ليلتف حول الجسد العربي ليحوله إلى " مومياء " وكان أحرى بالناقد لو أنه حريص بالفعل على أمته العربية وغيور عليها أن يتصدى للخطاب المهيمن والذي لا هم له سوى الالتفاف حول العقل العربي بخيوطه العنكبوتية لتدمير خلاياه . والواقع

العربي ذاته بكافة تجلياته ومستوياته هو خير شاهد، لقد أصبحت هذه الاتهامات الجزافية مثيرة للقرف والاشمئزاز فضلا عن السخرية .

يقول أدونيس معبرا عن مثل هذا الموقف :

- زنديقٌ
- ثائرٌ
- وشعوبي هذا الشاعرْ
- وقرامطةٌ فُسّاقٌ أصحابهْ [1]

إن اتهامات جهاد فاضل هى أدخل في باب الإثارة الصحفية أكثر من كونها نقدا يلتزم الحياد والموضوعية، هو يرى أن شعر نزار سادي عدمي ، تدميري ، شعوبي ، معبأ بأحقاد غير العرب على العرب. ونرى أن هذه الأحكام مجانية ، جزافية ، وتذكرنا بتلك الفترة التي كان ينعت فيها كل إنسان مخالفه في الرأي بأنه شيوعي".

لقد ابتلينا في الشرق بمن يتصور أن وطنيته لا تكتمل إلا على أنقاض وطنية الآخرين ، وأن تدينه لا يصبح معترفًا به إلا حين ينكر تدين الآخرين ويخلع معطف القيم عنهم . وأظن أنه قد آن الأوان لكي تتخلص مجتمعاتنا العربية من أمثال هذه التهم المجانية التي تبدو في ظاهرها خطيرة ، لكنها في حقيقتها مجرد زبد سرعان ما يذهب جفاء ، وتظل علامة دالة على ما نعانيه من قهر يبدو في محاولاتنا لقهر

(١) أدونيس : الكتاب ص ٢٤٠

الآخرين وسحب أي بساط من تحت أقدامهم؛ بساط الدين ، أو بساط الوطنية ، أو بساط الانتماء ...الخ ، وهى علامة دالة أيضا على أننا حين نعجز عن رد القهر الحقيقي الذي يهددنا ، نبحث عن فريسة سهلة نلهو بها، ثم ننفث فيها قمعنا المكبوت ، ويا حبذا لو سكبنا حول هذا الذي ننفثه ماء طهارتنا ، ونَثَرْنَا طيوب قداستنا ، فنبدو على غير حقيقتنا – أطهارا ، وطنيين وقديسين.

لقد أنصف الدكتور الطاهر مكي نزارًا حين وصفه وشعره قائلا : " لم يسخّر قصيدة لغير من يستحق ، وكان قاسيا على البغاة ، وآمن بالديمقراطية لأمته ، ولم يَفْسُقْ بفنه في هذا الجانب ولا مرة واحدة... إن ملاحقة شعره في أكثر من قطر عربي خير شاهد على أن الحكام العرب يرونه خطرا على طغيانهم ويخشون أن توقظ أبياته النائمين من شعوبهم والغافلين من بنى قومه " (١)

بموضوعية واعتدال ، يُغبط عليهما رجاء النقاش ، يعرض أسبابه للانحياز إلى صف " نزار " (٢) . نكتفي هنا بأولها وهو أن الفنان لا ينبغى أن يحاسَب على ما يبديه من غضب وثورة على أوضاع أمته، ويستشهد بما عبر عنه حافظ إبراهيم من غضب وثورة على خمول أمته وكسل شعبه ، ويقول بأن أحدا لم يلم حافظًا ولم يتهمه بأنه ضد

(١) عبد الرحمن محمد الوصيفي : نزار قباني شاعرا سياسيا ، دراسة موضوعية، دار الحريري للطباعة (القاهرة) ط١، ١٩٩٥، المقدمة ، ص (هـ)

(٢) راجع له : ثلاثون علما مع الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح (الكويت القاهرة) ط ١ ، ١٩٩٢م ص ١٧٦- ١٨٢

شعبه ، بل الصحيح هو أن هذه الأشعار " كانت من بين قوى التحريض المعنوي التي أدت إلى قيام ثورة ١٩١٩ " ولم يُتَّهم حافظ بالشعوبية حين قال :

وإذا سُئلْتَ عن الكنانة قل لهم   هى أمـة تلهو وشعب يلعـب

فالشاعر – فيما يرى رجاء النقاش– "يكتب أشعاره الغاضبة من موقف الحب لشعبه ، وليس من موقع الكره والشماتة والرغبة في التدمير، ولا يختلف موقف " حافظ إبراهيم " في شيء عن موقف " نزار قباني " ، فموقف نزار أيضا مصدره الحب لوطنه وشعبه ، والشاعر غاضب لما أصاب الأمة العربية من تمزق كاد أن يعصف بها عصفا كاملا منذ هزيمة ١٩٦٧، وقد عاش " نزار قباني " معظم هذه السنوات في بيروت ، حيث شهد – عن قرب– المأساة العربية المتفجرة هناك، والتي سالت فيها دماء الأبرياء أنهارًا ، هى ثورة الفنان الحساس المتألم ، وليست ثورة العدو المتآمر" [١]

ويستشهد رجاء النقاش كذلك ببعض أقوال المتنبي التي هجا فيها مصر أثناء حملته على كافور ومنها قوله:

وكم ذا بمصرَ من المضحكات   ولكنه ضحكٌ كالبكا

---

(١) المرجع السابق ص ١٧٧ ، ١٧٨

وقوله:

أَغايةُ الدين ان تُحفُوا شواربكم   يا أمة ضحكت من جهلها الأمم

وقوله أيضا:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها   وقد بَشِمْنَ وما تَفْنَى العناقيدُ

وينفى أن يُفهم من هذا عداء المتنبي لمصر، وأن شعره بالتالي ينبغي أن يصادَر ، وذلك لأن ما أغضب الشاعر هو ما كان يتصوره من سوء أحوال البلاد في ظل الحكام المستبدين . (١)

ويمكن أن يفسر موقف المتنبي لي نحو آخر ، وهو أن فجيعته في كافور الذي أطمعه ومنّاه جعلت حملته عليه تنسحب على مصر التي يحكمها مبرزًا ما فيها من فساد قاصدًا بذلك إبراز فساد الحاكم . وهذا مـا نلمسه في كثير من قصائد نزار المغضوب عليها؛ فهو حين يحمل على المحكومين ، تلوح خلفهم صورة الحكام. أليست صورة المحكوم تنعكس على مرآة الحاكم ؟

لكن قصيدة " هوامش على دفتر النكسة " تكشف – من جانب آخر – طبيعة العلاقة بين الشاعر والسلطة ؛ الشاعر الذي يرى أن من حقه – بل من واجبه – أن يقول كلمته ، والسلطة التي ترى أن كلمة الشاعر تهدد مصالحها ، وعبد الناصر كان السلطة الأولى المسئولة عن

(١) المرجع السابق ص ١٧٩

النكسة وهو الذي استجاب لمحاولات بعض الكتاب والصحفيين الذين استعدُوا السلطة على نزار قباني وطالبوا بحرق كتبه، ومنع إذاعة قصائده المغناة من الإذاعات المصرية فضلا عن منعه من دخول مصر(١) غير أن نزار قباني قد كتب – بإيعاز من رجاء النقاش – رسالة إلى جمال عبد الناصر ، يوضح فيها موقفه ويبدى وجهة نظره ، وكان رد فعل هذه الرسالة إيجابيًا لصالح نزار إذ سُمح له بالدخول مكرما إلى مصر مع إلغاء كل التدابير التي اتخذت (خطأ) بحقه وحق مؤلفاته، وطُلب من وزارة الإعلام السماح بتداول القصيدة (٢) ، ولعل هذا الموقف كان دافعا لرجاء النقاش أن يكون من بين الأصوات القليلة التي أنصفت عبدالناصر . يقول " ليس صحيحاً أن الكتاب والمثقفين والصحفيين كانوا في عصر عبد الناصر قطيعا من الأغنام ، أو مجرد كومبارس يرددون ما تقوله السلطة ، وما يقال عن الإرهاب الفكري في عصر عبد الناصر لم يكن كله صحيحا، فقد كان مجال الجهاد والاجتهاد أمام أصحاب الأقلام مفتوحا، حتى لو كان الثمن عاليًا وغاليًا " (٣) . ونرى أن رأى النقاش جاء من واقع تأثره بتسامح السلطة مع نزار قباني لاسيما أنه شخصيًا كان له دور في هذه المصالحة كما

---

(١) كان قائد هذه الحملة هو الشاعر صالح جودت الذي كتب مقالين في مجلة "الكواكب"المصرية بدأها بمقال "امنعوا أغاني نزار قباني" في ١٢ سبتمبر ١٩٦٧ ثم أتبعه بمقال آخر بعنوان "فضيحة نزار قباني" في ١٩ سبتمبر ١٩٦٧.

(٢) راجع تفاصيل هذه القصة فيما ورد بكتاب رجاء النقاش "ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء" تحت عنوان " بين عبد الناصر ونزار قباني " ص ١٣٩ : ١٥٤.

(٣) رجاء النقاش : ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء " ص ١٥٠

اتضح ، ومن ثم فإن هذا الرأي وليد حالة خاصة ، أكثر منه توصيفا لوضع عام. ونضيف أنه إذا كانت رسالة نزار قباني لم تخطئ طريقها إلى السلطة، ولم تخطئ كذلك هدفها ، فكم من الرسائل التي أرسلت من قبل شعراء وغير شعراء مقهورين أو مقموعين لم تصادف ذات الصدر المفتوح . ونضيف كذلك : ألم يكن لواقع السلطة المجروح آنئذ علاقة بهذا التسامح ؟. ثم أليس هذا التسامح هو من قبيل تكفير السلطة عن بعض ما ارتكبته في حق الشعب بعامة، والمثقفين بخاصة ؟ ، وهل كان يمكن أن تتمادى السلطة في عنفوانها وشططها بعد الزلزال الحزيراني الذي اقتلعها من جذورها ووضعها – ونحن معها– عارية في مهب الريح ؟ إن موقف السلطة المتسامح من نزار قباني كان نابعا من الظرف المأزوم الذي تمر به ، ولم يكن نابعا من إيمان له صفة الدوام بحرية الرأي.

لا نستطيع أن نغفل كذلك أن عرض نزار الجيد لقضيته في رسالته وضع السلطة في مأزق إن هى لم تتراجع عما اتخذته من إجراءات ، ولتوضيح هذا الأمر من ناحية ، ولأهمية الرسالة في بيان الثمن الباهظ الذي يدفعه الشاعر حين يتبرع آخرون يحسبون أنفسهم نقادًا باستعداء السلطة عليه – لأهمية هذه الرسالة يحسن أن ننقلها بنصها [(١)]

(١) نزار قباني : قصتي مع الشعر ص ٢٣٧ :٢٤٠

نص الرسالة

سيادة الرئيس جمال عبد الناصر ...

في هذه الأيام التي أصبحت فيها أعصابنا رماداً . وطوقتنا الأحزان في كل مكان . يكتب إليك شاعر عربي يتعرض اليوم من قبل السلطات الرسمية في الجمهورية العربية المتحدة لنوع من الظلم لا مثيل له في تاريخ الظلم.

وتفصيل القصة . أنني نشرت في أعقاب نكسة الخامس من حزيران قصيدة عنوانها (هوامش على دفتر النكسة) أودعتها خلاصة ألمي وتمزقي . وكشفت فيها عن مناطق الوجع في جسد أمتي العربية . لاقتناعي أن ما انتهينا إليه لا يعالج بالتواري والهروب. وإنما بالمواجهة الكاملة لعيوبنا وسيئاتنا.

وإذا كانت صرختي حادة وجارحة . وأنا أعترف سلفاً بأنها كذلك. فلأن الصرخة تكون بحجم الطعنة . ولأن النزيف يكون بمساحة الجرح.

من منا يا سيادة الرئيس لم يصرخ بعد (٥) حزيران ؟

من منا لم يخدش السماء بأظافره ؟

من منا لم يكره نفسه وثيابه وظله على الأرض ؟

إن قصيدتي كانت محاولة لإعادة تقييم أنفسنا كما نحن. بعيداً عن التبجح والمغالاة والانفعال. وبالتالي كانت محاولة لبناء فكر عربي جديد يختلف بملامحه وتكوينه عن فكر ما قبل (٥) حزيران.

إنني لم أقل أكثر مما قاله غيري . ولم أغضب أكثر مما غضب غيري . وكل ما فعلته أنني صغت بأسلوب شعري ما صاغه غيري بأسلوب سياسي أو صحفي.

وإذا سمحت لي يا سيادة الرئيس أن أكون أكثر وضوحاً وصراحة ، قلت أنى لم أتجاوز في قصيدتي نطاق أفكارك في النقد الذاتي ، يوم وقفت بعد النكسة تكشف بشرف وأمانة حساب المعركة ، وتعطى ما لقيصر لقيصر وما لله لله .

إنني لم اخترع شيئا من عندي ، فأخطاء العرب النفسية والسياسية والسلوكية، مكشوفة كالكتاب المفتوح.

وماذا تكون قيمة الأدب يوم يجبن عن مواجهة الحياة بوجهها الأبيض ووجهها الأسود معاً ؟ ومن يكون الشاعر يوم يتحول إلى مهرج يمسح أذيال المجتمع وينافق له ؟

لذلك أوجعني يا سيادة الرئيس أن تُمنع قصيدتي من دخول مصر ، وأن يُفرض حصار رسمي على اسمي وشعري في إذاعة الجمهورية العربية المتحدة وصحافتها.

والقضية ليست قضية مصادرة قصيدة أو مصادرة شاعر. لكن القضية أعمق وأبعد.

القضية هي أن نحدد موقفنا من الفكر العربي. كيف نريده ؟ حراً أم نصف حر؟ شجاعاً أم جباناً؟ نبياً أو مهرجاً؟

القضية هي أن يسقط أي شاعر تحت حوافر الفكر الغوغائي لأنه تفوه بالحقيقة.

والقضية أخيراً، هي أن نعرف ما إذا كان تاريخ ٥ حزيران سيكون تاريخاً نولد فيه من جديد، بجلود جديدة، وأفكار جديدة، ومنطق جديد.

قصيدتي أمامك يا سيادة الرئيس، أرجو أن تقرأها بكل ما عرفناه عنك من سعة أفق ، وبعد رؤية ، ولسوف تقتنع برغم ملوحة الكلمات ومرارتها ، بأنني كنت أنقل عن الواقع بأمانة وصدق ، وأرسم صورة طبق الأصل، لوجوهنا الشاحبة والمرهقة.

لم يكن بإمكاني، وبلادي تحترق ، الوقوف على الحياد، فحياد الأدب موت له.

لم يكن بوسعي أن أقف أمام جسد أمتي المريض، أعالجه بالأدعية والحجابات والضراعات.

فالذي يحب أمته / يا سيادة الرئيس، يطهر جراحها بالكحول، ويكوى — إذا لزم الأمر — المناطق المصابة بالنار.

سيادة الرئيس. إنني أشكو لك الموقف العدائي الذي تقفه مني السلطات الرسمية في مصر، متأثرة بأقوال بعض مرتزقة الكلمة والمتاجرين بها. وأنا لا أطلب شيئا أكثر من سماع صوتي. فمن أبسط قواعد العدالة أن يُسمع للكاتب أن يفسر ما كتبه، وللمصلوب أن يَسأل عن سبب صلبه.

لا أطالب يا سيادة الرئيس، إلا بحرية الحوار، فأنا أُشتم في مصر ولا أحد يعرف لماذا أُشتم، وأنا أُطعن بوطنيتي وكرامتي لأنني كتبت قصيدة، ولا أحد قرأ حرفا من هذه القصيدة.

لقد دخلت قصيدتي كل مدينة عربية وأثارت جدلاً كبيراً بين المثقفين العرب إيجاباً وسلباً، فلماذا أُحرم من هذا الحق في مصر وحدها؟ ومتى كانت مصر تغلق أبوابها في وجه الكلمة وتضيق بها.

يا سيدي الرئيس ...

لا أريد أن أصدق أن مثلك يعاقب النازف على نزيفه، والمجروح على جرحه، ويسمح باضطهاد شاعر عربي أراد أن يكون شريفا وشجاعاً في مواجهة نفسه وأمته، فدفع ثمن صدقه وشجاعته.

يا سيدي الرئيس ... لا أصدق أن يحدث هذا في عصرك.

بيروت في ٣٠ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٦٧

نزار قباني

أما المأزق الذي وُضعت السلطة فيه بسبب الرسالة فيتمثل في :

- اتهام السلطة الرسمية بالظلم وهى تهمة ما كانت السلطة بقادرة على دفعها أو الدفاع عنها إن هى شاءت أن تعترف بالحقيقة، وأن تلتزم جانب العدل وأن لا تأخذها العزة بالإثم كما كان الحال في بعض ممارساتها.
- تبرير الشاعر هجومه الحاد في القصيدة ، بأن هذا الهجوم بحجم الطعنة التي أصابت الشاعر والوطن ؛ فلئن كانت كلمات القصيدة لاسعة ، فلأنها بمثابة الكحول الذي يطهر الجرح ، ولئن كانت صورها كاوية ، فلأن الكي بالنار قد يكون السبيل الوحيد لتحريك المجتمع الهامد ، وإيقاظ الإحساس الجامد . ولما كانت السلطة السياسية تدرك أنها السبب المباشر في هذا الجرح الغائر ، فلم يكن بد من الاعتراف بأن الذنب هو في حقيقة الأمر ، معلق في رقبتها، وأنه لو لم تكن الطعنة ما كانت الصرخة ، فصوت الشاعر هو صدى لفعل السياسي فعلى السياسي أن يحكم على نفسه قبل أن يحاكم الشاعر.
- إن الشاعر في حقيقة الأمر لم يقل أكثر مما يقوله المواطنون العاديون في مجالسهم، والسياسيون في محافلهم ، فقط هو قد صاغ شعرا ما يقوله الناس نثرًا ، ومن ثم فإنه لم يتجنَّ على أحد، لقد كان

هو والوطن المجني عليهما . فهل يلام المجني عليه حين يطلق صرخاته في وجه الجناة ؟

- إن أخطاء العرب ومباذلهم النفسية والسياسية والسلوكية التي تصورها القصيدة ليست أمورًا مفتراة أو مجهولة ، ولكنها أمور مكشوفة للجميع ، فالقصيدة تنقل بأمانة صورة الواقع بكل ما فيه من دمامة. فالشاعر لا يستطيع أن يُجمّل الوجه الشاحب إلا إذا كان مزوِّرا. ولعل نزارًا يُلمّح هنا إلى حالة البهتان السياسي وانعكاساتها السيئة في تزكية مناخ الخداع والتضليل.
- لقد دخلت القصيدة كل شقيقات مصر، وفعلت فعلها، وأثارت الجدل حولها، وكان أحرى بالشقيقة الكبرى أن تكون أرحب صدراً، فمصر أكبر من أن تضطهد شاعرا عربيا التزم الصدق والشجاعة في مواجهة نفسه وأمته.

بهذا الدفاع المقنع ، الحقيقي وغير المفتعل ، استطاع نزار أن يقنع السلطة بسلامة موقفه ، ومن ثم كان تراجع السلطة عن إجراءاتها التي اتخذتها استجابة لاستعداء المرتزقة المحيطين بها .

لكن الإنصاف يقضي الإقرار بفضل السلطة السياسية التي وقفت إلى جانب الشاعر ضد بعض رموز السلطة الثقافية التي يُفترض أن تكون عونًا للشاعر بحكم وحدة الانتماء إلى حقل الثقافة والشعر ، ولكن

ما أقسى خنجر الشاعر حين يغمد في قلب الشاعر ، وما أبشع مدية المثقف حين ترشق في وجدان القصيدة ! وفى المقابل ، ما أنبل السلطة التي تهز كتفيها لمن يستعدون السيف على القصيدة ، وتلقى بوشاية الناقد أو الشاعر بالشاعر في سلة المهملات .

ولقد اعترف " نزار " بفضل السلطة على قصيدته فقال : " أجد الأمانة التاريخية تقتضى أن أسجل للرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، موقفا لا يقفه عادة إلا عظماء النفوس ، واللماحون ، والموهوبون الذين انكشفت بصيرتهم ، وشفت رؤيتهم ، فارتفعوا بقياداتهم وتصرفاتهم إلى أعلى مراتب الإنسانية والسمو الروحي.

فلقد وقف الرئيس عبد الناصر إلى جانبي ، يوم كانت الدنيا ترعد وتُمطر على قصيدتي (هوامش على دفتر النكسة) ، وكسر الحصار الرسمي الذي كان يحاول بعض (الزملاء) الذين كانوا غير سعداء لاتساع قاعدتي الشعبية في مصر...فرأوا أن أفضل طريقة لإيقاف مدّى الشعريّ ، وقطع جسوري مع شعب مصر، هى استعداء السلطة علىّ ، حتى أن أحدهم طالب وزير الإعلام بمقال نشره في إحدى المجلات القاهرية بحرق كتبي ، والامتناع عن إذاعة قصائدي المغنّاة من إذاعات القاهرة ، ووضع اسمي على قائمة الممنوعين من الدخول مصر..

وحين شعرت أن الحملة خرجت من نطاق النقد والحوار الحضاري ، ودخلت نطاق الوشاية الرسمية، قررت أن أتوجه مباشرة إلى الرئيس جمال عبد الناصر." (١)

❖ ❖ ❖

إن أفضل من دافع عن نزار هو نزار نفسه ، والحقيقة أن دفاعه يعد وثيقة جديرة بأن تدرس فيما يتصل بمفهوم الشعر ووظيفته؛ هذا المفهوم الذي غاب، وتلك الوظيفة التي غامت ملامحها خلف ضباب الشك والجهل والتمويه والتدجيل ، وضيق الأفق والتعصب وهذه كلها محصلة لما يعانيه الإنسان العربي من قهر ينداح في دوائر تضيق لتصبح بحجم الأسرة ، وتتسع لتصبح بحجم الوطن . نقول إن نزاراً هو أفضل من دافع عن نزار وسنكتفي بعرض القليل من هذا الدفاع الذي يدل على الكثير . لكن ينبغي أن ننوه أن هذا القليل قد ورد في معرض دفاعه عن قصيدته " هوامش على دفتر النكسة " ، إذ يقول : " إنني استطعت بقصيدتي أن أحرك الجهاز العصبي للأمة العربية... كل ما فعلته هو أنني استقلت من وظيفة مغنٍ في الكورس الجماعي ، ورفضت نصوص الأناشيد التي كانت تجترها الجوقة بشكل غريزي .. النقد الذاتي شيء مخالف للطبيعة العربية، وقناعة العربي بتفوقه ، وتميزه ، وسوبرمانيته ، قناعة لا تقهر . كانوا قد أدمنوا (ديوان

(١) قصتي مع الشعر : ص ٢٣٦ ، ٢٣٧

الحماسة) واستلقوا على وسائده المرحة ، وكانوا واثقين من أنهم وحدهم يشربون الماء صرفا (ويشرب غيرهم كدرا وطينا) .. ولم تكن الشظايا التي انغرزت في لحمى بعد نشر " الهوامش " سوى نتيجة طبيعية لتحطيم الزجاج الملون في نفس الإنسان العربي ، وسقوط مفهوم الوطنية بمعناه الديماجوي والعشائري . هذه الوطنية التي كانت لا ترى ولا تحفظ سوى بيت واحد من الشعر يمثل التعصب القبلي في أعلى درجاته:

وما انا إلا من غُزَيَّةَ ... إنْ غَوَتْ　　　غَوِيتُ وإنْ تَرشُدْ غُزَيَّةُ ارشُدِ

إنني بكل تأكيد أنتمي لغزية .... بالولادة ، واللغة ، والميراث ... ولكن انتمائي إليها لا يعنى بصورة من الصور إلغاء عقلي وبصيرتي ، وسكوتي على حماقات غُزَيَّةَ ، وحماقات من يحكمونها. ربما كان خطئي الكبير ، إنني لا أملك غريزة القطيع ، وتفكير القطيع ، وانصياع القطيع ... لا قيمة لفن لا يُحدث ارتجاجا في قشرة الكرة الأرضية .... ولا قيمة لقصيدة لا تشعل الحرائق في الوجدان العام. وفى المرحلة التاريخية التي نعيشها ، لا قيمة لشعر يحترف التبخير والخوف والتستر والتقية .. يكون الشعر كشفاً وإضاءة وتعرية للزيف والزائفين أو لا يكون. وكل قصيدة عربية معاصرة تجامل وتنافق وتتستر على رداءة التمثيلية وتفاهة الممثلين، تتحول إلى ممسحة على أقدام سيف الدولة...

وظيفة الشعر أن يقتل الوحش الذي استوطن كل مدينة عربية منذ القرن العاشر ولازال يأكل أطفالها ، ويسبى نساءها ، ويملأ بالرعب لياليها . وما (هوامش على دفتر النكسة) سوى محاولة لاصطياد الوحش الكبير وقص أنيابه ، قبل أن يفترس كل شيء ." (١)

أما الذين قالوا بأن شعر نزار الوطني إن هو إلا تكفير عن شعره العاطفي فيرد عليهم نزار قائلا : " إنني أكتب عن المرأة ، وعن القضية العربية بحبر واحد ... وأقاتل من أجل تحرير المرأة من رسوبات العصر الجاهلي ، كما أقاتل من أجل تحرير الأرض من حوافر الخيول الإسرائيلية ... أصابعي هي هي .. وصوتي هو هو .. وأنا موجود في عيون الجميلات ، كما أنا موجود في فوهات البنادق ... والذين أذهلهم صوتي الحزيراني وفاجأهم ، هم الذين ينظرون إلى الأعمال الأدبية بمنطق العطارين، دون أن يعرفوا أن الشاعر بمجرد أن يحمل صفة الشاعر يصبح كالبحر والسموات ، غير قابل للتجزئة " (٢)

ولعل رأى الدكتور أحمد تيمور يكون من أصدق وأنضج الآراء التي تناولت شعر نزار، فالرجل لا يزايد، ولا يتاجر، ولا يركب موجة الدفاع عن القيم، وهو صاحب القيم بل لعله أصبح – مثل نزار – يشعر بالقرف من الذين أدمنوا إخفاء أفكارهم ومشاعرهم الحقيقية ويبدون أمام الناس بقناع زائف من الأفكار والمشاعر المستعارة. يقول أحمد تيمور: " لقد اقتحم نزار تلك المنطقة السرية في الوجدان العربي بجسارة لم

(١) راجع نزار قباني : قصتي مع الشعر ٢١٦ : ٢٢٢

(٢) السابق ص ٢٢٧

تتوافر لغيره، وراح يزيح بكلتا يديه التابوهات الشرقية على الجانبين آخذا طريقه المستقيم إلى حيث لا تتقنع المشاعر ، ولا تتنكر الأفكار، ولا تتسمى بغير أسمائها الأشياء ... لقد احتفى نزار بالجسد – ذلك الإرهاب الشرقي المسكوت عنه إيثارًا للسلامة – ولكن هل كان الجسد إلا بوابته الملكية للدخول إلى جمهورية الإحساس التي أسسها ووضع دستورها في دولة الشعر العربي " [١]

إن الاحتفاء بالجسد ليس رذيلة ، والسكوت عنه ليست فضيلة ، لأن هذا السكوت – هو في معظم الأحيان – بفعل ارتباط الجسد بالعار في نفوسنا نتيجة نظام تربية قاصر وقامع ، ولعل هذا يفسر ذلك التناقض الصارخ الذي يعانيه الإنسان العربي فيما يتصل بالجسد. ففي حياته العلنية يحرم ويجرم كل ما يتصل بالجسد، وفى حياته الخاصة، يكون الجسد هو الموضوع الأثير ، بل إن كل الموضوعات التي لا صلة لها بالجسد تنحرف لا لتحمل إيحاءات الجسد فحسب ، بل لتحمل الجسد ذاته على أكتافها وتتوارى هذه الموضوعات ، ويظل الجسد هو تلك الجوهرة التي يدفع بها اللاشعور لتصبح في مركز دائرة الحضور. هو إذن حاضر – وبفجاجة – في الجلسات الخاصة ، ومسكوت عنه – بالإجماع – في الحياة العامة ، ويتساءل نزار نفسه عن هذه الحالة متعجبا :

---

(١) د. أحمد يتمور : نزار قباني .. مؤسسة عربية. مقال بجريدة الأهرام القاهرية (٢٢ سبتمبر ١٩٩٨)

لماذا أهل بلدتنا؟
يمزقهم تناقضهم ...
ففي ساعات يقظتهم
يسبون الضفائر والتنانيرا ....
وحين الليلُ يطويهم
يضمون التصاويرا (١)

إن جسد المرأة لا ينفصل عن جسد الوطن ، وتحرير الجسد الثانى مرهون بتحرير الجسد الأول . أما عن هجاء الشاعر لأمته فهو بدافع الحرص على هذه الأمة ، وكما يقول:

إن أكن قد كويتُ لحم بلادي   فمن الكيِّ .... قد يجئ الشفاء(٢)

لقد مضى ذلك الزمن الذي كان يتخصص فيه شاعر لهجاء شاعر آخر أو قبيلة غير قبيلته ، لأن فن الهجاء قد انتقل إلى هجاء الأمة المتخلفة لعلها تفيق (٣).

وحين يوجه نزار طلقاته إلى صدر هذه الأمة فإنه يقصد بالدرجة الأولى أن توجه هذه الطلقات إلى صدر السلطة التي تقودها، وتتحمل مسئولية أدائها ، لكنه في ذات الوقت يريد أن يوقظ هذا الشعب، لأنه

(١) نزار قباني : الأعمال لشعرية الكاملة ، جـ١ ، منشورات نزار قباني ، بيروت (د . ت) ص٦١١
(٢) نزار قباني : إفادة في محكمة الشعر ، منشورات نزار قباني، بيروت ، ط٣،٢٣مارس ١٩٧٠ ص ٢٦
(٣) ميشال جحا : مقال : " دفاع عن الشعر " ضمن كتاب جهاد فاضل " قتافيت شاعر " دار الشروق بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩ ص ٢٠١

يعتبر " أن سكوته الطويل على ظلم الظالمين ، وقمع القامعين ساعد على إطالة عمر السلطان .. وأعطاه الإحساس بأنه شعبي جداً .. (ومهضوم جداً) .. إن الشعب ليس نصا مقدسا لا يمكن نقده أو المساس به، ولكنه أرض ثورية يمكن للشاعر أن يزرع في أحشائها ما يريد من بروق ، ورعود ، ومتفجرات... عندما يكون الخراب مخيفًا.. فليس هنالك من حل إلا (البلدوزر) الذي يجب أن يجرف كل هذه الزبالة السياسية التي تتراكم في الشوارع العربية .. عندما كتبت (خبز وحشيش وقمر) عام ١٩٥٤ كانت الغيبوبة جزئية ، والشلل نصفيا ... أما الآن ، فإن الجسد العربي فقد حساسيته القومية نهائيا، فهو لا يحس بآلاف المسامير التي تغرز فيه ، ولا بآلاف السكاكين التي تعمل فيه بترًا وتقطيعا " (١)

وهكذا فإن الهجوم الذي تعرض له نزار قباني من قبل جيش النقاد على اختلاف اتجاهاتهم وتباين درجة هجومهم، لم يزده إلا إصرارًا على المضي في العزف على قيثارة الحب من ناحية، ومواصلة تشريط الجسد العربي من ناحية ثانية. وكان الهدف في كلتا الحالتين واحدا هو الكشف؛ نفاق العرب في الحالة الأولى ، واهتراءاتهم في الثانية. فالكشف هو سبيل بلورة وعى جديد. والوعي هو المرحلة التي تسبق أولى خطوات الحركة من السلب إلى الإيجاب.

---

(١) من حوار أجراه لامع البحر مع نزار قباني في مجلة " الشراع " العدد ٢٦٩ ، ١٨ / ٥ / ١٩٨٧م وماذا يا ترى كان سيقول نزار لو أن العمر كان قد امتد به حتى الآن (عام ٢٠٠٤) بعد أن جرت في نهر الحياة العربية مياه كثيرة آسنة . ولعله من الخير له أنه لم يعش ليرى ما نراه ، وما سوف نراه

وقد تتحور سلطة الناقد وتلتف ، وبدلا من أن تتجه إلى الشاعر مباشرة ، تتوجه إلى سلطة أخرى تملك قوة الردع لتستعديها ليس على الأدباء فحسب ، ولكن على النقاد أيضًا . وبهذا يصبح الناقد نفسه سيفا على قبيلته التي تتكون من الأدباء والنقاد معًا .

فى أول عهده برئاسة تحرير مجلة " فصول " ، عزم الدكتور جابر عصفور على إصدار عدد يعالج موضوع " الأدب والحرية " (١) واستكتب الأدباء والنقاد محددا موضوع العدد الذي يدور حول " أوجه القمع التي تتعرض لها الكتابة الأدبية الحديثة في العالم العربي " وكان طبيعيا أن يجد الأدباء والنقاد في هذه النافذة متنفسا لبعض مكبوتاتهم ، لكن غير الطبيعي أن يجد بعض النقاد فيها فرصة لاستعداء السلطة السياسية على النقاد والأدباء . ويحسن هنا ، ونحن بصدد دراسة سلطة الناقد أن ننقل صورة خطاب الدكتور محمد مصطفى هدارة (٢) إلى القيادة السياسية ، منقولة عن مجلة إبداع (٣)

---

(١) صدرت المجلة معالجة هذا الموضوع، ولكن في ثلاثة أعداد، نظرا للحماس الشديد الذي قوبل به هذا الموضوع ، وهو حماس يكشف- وكما كشفت موضوعات الأعداد الثلاثة فيما بعد -عن حالة الجوع إلى الحرية التى يعانيها المجتمع العربي عامة، والأدباء خاصة.

(٢) حتى نغلق الباب على المتاجرين والمزايدين ، نقرر أن الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة هو أحد الأساتذة الكبار ، وهو نفسه صاحب فضل على الباحث ، إذ كتب بيده التقرير العلمي الذي بموجبه ترقى الباحث إلى درجة أستاذ مساعد غير أن هذا لا ينبغى أن يؤثر بشكل ما على ضوابط البحث العلمي وأصوله كما تعلمناه من أستاذنا الراحل.

(٣) نشر هذا الخطاب بمجلة " إبداع " مشفوعا بتعليق من أحمد عبد المعطى حجازي رئيس تحرير المجلة. راجع عدد إبريل ١٩٩٢ ص ٤ : ٧

بسم الله الرحمن الرحيم

السيد الرئيس محمد حسني مبارك

تحية طيبة وبعد

فقد أصيبت الماركسية في الصميم بتفكك الاتحاد السوفييتي وانكشاف آثار تطبيق هذه الأيديولوجية ذات الشعارات الجوفاء ، ولكنها لا تزال تواصل مسيرتها في مصر ، وتحتل منابر وسائل الإعلام كل يوم في إلحاح بأقلام المروجين لها الذين أظهر بعضهم توبة كاذبة أمثال أحمد عبد المعطي حجازي وغالي شكري ، ومن الغريب أن المراكز الثقافية تخلى الآن من القائمين عليها ويتولى أمرها الماركسيون ، فقد تولى أحمد عبد المعطي حجازي رئاسة تحرير (إبداع) والدكتور جابر عصفور رئاسة تحرير مجلة (فصول) ولم يتورع من الكتابة لأصحاب الفكر في مصر يدعوهم إلى المشاركة في تحرير عدد من المجلة في أول عهده بها عن (الكاتب والحرية) ويدفعهم إلى تناول (أوجه القمع التي تتعرض لها الكتابة الأدبية الحديثة في العالم العربي) ويوضح في تبجح أن العدد سوف يركز (على الحريات التي يتطلبها الإبداع) والحريات ليست إلا دعوة للإباحية والرجس من دون ستر ولا مواربة . ويدعو (إلى الكشف عن التقنيات المراوغة التي تلجأ إليها الكتابة تعبيرا عن أحلامها وتجسيدا لما يحل عند غياب الحرية) .

وإني أتساءل : كيف يمكن أن تشارك الدولة بأموال شعبها في التحريض على الدين والأخلاق والقيم والنظام تحت شعار الماركسية الأجوف (الحرية) التي لم تكن في تطبيقها عندهم غير السجن والتعذيب والتنكيل والقتل مع الترحيب باستباحة الأديان والأخلاق .

إن الأمر يا سيادة الرئيس قد جاوز حده وأصبح المثقفون لا يعرفون لا يدرون : من وراء هؤلاء الماركسيين ، أهو وزير الثقافة الضائع في دهاليز الفن أو رئيس الهيئة العامة للكتاب الضائع بين النشوة والإعجاب !

إنني أطالب بوقفة حاسمة وأرفق صورة من الخطاب المرسل إلى من رئيس تحرير مجلة (فصول)

والسلام عليكم ورحمة الله ٠٠٧٣٠٧

محمد مصطفى هدارة

أ.د. محمد مصطفى هدارة

الأستاذ المتفرغ في قسم اللغة العربية بكلية الآداب

جامعة الإسكندرية

٢٤ فبراير ١٩٩٢

ولعلنا نجد في تعليق أحمد عبد المعطى حجازي على الرسالة إنارة لبعض جوانب سلطة الناقد . يقول حجازي:

" هذه الرسالة التي ننشرها في الصفحة المقابلة بالزنكوغراف وصلتنا في الموعد المناسب تمامًا ، فقد جعلنا حرية الفكر قضيتنا الأساسية منذ البيان الأول الذي افتتحنا به عملنا في هذه المجلة ونشرناه على الناس في مارس من العام الماضي.

وعندما تجاوز مجمع البحوث الإسلامية وظيفته كمؤسسة علمية ، ومنح نفسه الحق في مراقبة الكتب ومصادرتها . فكان لذلك ضجة كبرى لم تهدأ إلا بعد أن وضعت رئاسة الجمهورية الأمور في نصابها، جعلنا هذه القضية موضوع افتتاحية العدد الأسبق . ثم خصصنا العدد الماضي كله من الغلاف إلى الغلاف لقضية الحرية والإبداع . وها هي الرسالة التي ننشرها اليوم بالزنكوغراف تكشف عن بعد آخر من أبعاد هذه القضية كان لابد من كشفه وإثارته ، فالأخطار المحدقة بحرية الفكر والإبداع لا تأتى من خارج الأوساط الثقافية فحسب ، وإنما تأتى من داخل هذه الأوساط كذلك . ومعنى هذا أن حرية الفكر والإبداع ليست شعارًا مهنيًا ترفعه جماعة المثقفين وحدها وتجتمع عليه ، بل هى قضية أخلاقية تهم الأمة كلها ، لأن الحرية مطلب كل إنسان حر ، ولأن الثقافة ملكية مشتركة مع أن الذين ينتجونها أفراد بالذات، هيأتهم مواهبهم ومعارفهم للتعبير عن روح الأمة وتشخيص وجودها في

الماضي والحاضر والمستقبل ، فعملهم بهذه المثابة عمل قومي ، والدفاع عن حريتهم في التعبير مسئولية مشتركة ينهض بها الجميع بصرف النظر عن طبيعة أعمالهم، وقد يتقاعس البعض عن النهوض بهذه المسئولية ، وقد يكيد للثقافة أو المثقفين ، وربما كان منسوبًا لهم ومحسوبا عليهم . هكذا رأينا كثيرًا من المؤسسات القومية وفى طليعتها رئاسة الجمهورية المصرية تدافع عن حرية الفكر ، كما رأينا مؤسسات وجماعات أخرى تضم أفرادًا ينتمون للثقافة صدقًا أو كذبًا ، تحرق المسارح ، وتصادر الكتب ، وتحارب حرية الفكر ، وتستعدى السلطة على المفكرين والأدباء والفنانين. فلابد أن نعلن على الناس ما تفعل.

هذا هو هدفنا الأول من نشر هذه الرسالة التي لا نقصد بنشرها أن نسيء إلى أحد ، مع علمنا أن نشرها يضع صاحبها في موقف لا يحسد عليه ، والذنب ذنبه ، فهو الذي اختار لنفسه أن يدس لزملائه ، وهو في هذا الفعل المشين واحد من آخرين لا يتورعون عن أن يفعلوا ما فعل ، ولهذا ننشر رسالته لأنها لا تعبر عن موقف فردى ، بل تعبر عن مصالح واتجاهات.

ولا شك أن هذه الحقيقة كانت في اعتبار رئاسة الجمهورية حين بعثت بالرسالة إلينا ، لا لنقرأها ونطويه ، أو نلقيها في المكان الذي يناسب ما جاء فيها ، بل لننشرها على الناس ، فنحن مؤسسة للرأي والحوار ، ولهذا كان من واجبنا أن نعرض الأمر على جمهور القراء

والمثقفين . أقصد أن واجبنا كان تجاوز الجانب الشخصي والنظر فيما تدل عليه الرسالة ، أي تحويلها من مكيدة إلى موضوع للمناقشة.

لن نناقش ما جاء فيها لسبب بديهي ، هو أنها تتناول عددًا من الكتاب والمثقفين ، والكاتب هو أخر شخص يمكن لشخص آخر أن يشي به ، ذلك لأن الكاتب دائب على الوشاية بنفسه ، فعمله أن يعلن رأيه على الملأ مهما كلفه هذا الإعلان من ثمن ، وهو فيما يعلنه عن نفسه أصدق ممن يلفقون التهم ويخترعون الأكاذيب . وإذا كان باستطاعة أستاذ جامعي أن يشي لدى السلطات ببعض زملائه أو طلابه الذين لا تعرف عنهم هذه السلطات شيئًا ، فوشايته بكاتب يحمل قلمه ويجهر برأيه منذ ثلاثين عاما أو أربعين ، وشاية غير ذات موضوع !

سنعتبر إذن هذه الوشاية رأيًا في العمل الذي ننهض بمسئوليته ، وسننشرها لأن من حق صاحبها أن ينشر آراءه، مع علمنا أنه كان يفضل أن تبقى رسالته هذه سرًا غير مذاع ، كلنا معنيون بإذاعته ، لأننا معنيون بنشر آراء الناس فيما نقدمه لهم من أفكار ، ولهذا نستغرب حقًا أن يلجأ صاحب الرسالة إلى رئاسة الجمهورية ، لو أنه كان يقصد مجرد التعبير عن رأى كان يستطيع أن يرسله إلينا مباشرة فيجده منشورًا . بل لقد طلب منه بالفعل جابر عصفور أن يشارك في تحرير العدد الذي يستعد الآن لإصداره من مجلة " فصول " . الشرط الوحيد الذي كنا سنشترطه أن يكتب ما يمكن أن يدور حوله حوار موضوعي ، بدلا من أن يلجأ لهذا الأسلوب الذي لا يليق بالأساتذة والمثقفين .

صحيح أن عهودًا سابقة كانت تشجع الناس على أن يشوا بزملائهم ويلصقوا بهم التهم ويختلقوا الأكاذيب ، ولهذا انتشرت الوشاية وانتشر الملق والنفاق في أوساط كثيرة ، واشتغل بها واتخذها سلمًا لنيل الحظوة مثقفون وغير مثقفين ويبدو أن صاحب الرسالة ما زال يعيش في تلك العهود.

إن مؤسسات القمع تنهار في كل مكان ، وتنهار في مصر أيضا. ومن المؤسف حقا أن يظل بيننا الآن من يحاول تخويفنا بما لم يعد يخيف ، لكن الذي يخفف من شعورنا بالأسف أن نرى الدولة تختار الحوار الديمقراطي أسلوبا للعمل . وحين يريد البعض أن يعمل معها في الظلام ضد البعض الآخر ، تسارع هى فتضع كل شيء فى النور ، وهذا هو الأسلوب الذي يجب علينا أن نتبناه :

الحوار بدلا من المصادرة!

الحوار بدلا من الوشاية !

الحوار بدلا من الإرهاب !

◆ ◆ ◆

وهكذا يظل كلا من المثقف العربي والشاعر العربي موضوعين بين مطرقة السلطات المفروضة عليهما من خارج حقلهما ، وسندان السلطة التي نبتت وترعرعت في الحقل ذاته .

◆ ◆ ◆

مقاطع من قصيدة

" هوامش على دفتر النكسة "

(١)

أنعي لكم يا أصدقائي اللغة القديمة
والكتب القديمة
أنعي لكم :
كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة
ومفردات العُهر ، والهجاء ، والشتيمَةْ
أنعي لكم
أنعي لكم
نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة.

(٢)

يا وطني الحزين
حَوَّلْتَني بلحظةٍ
من شاعرٍ يكتب شعر الحُبُّ والحنينْ
لشاعرٍ يكتبُ بالسكينْ

(٣)

إذا خسرنا الحرب ، لا غرابة
لأننا ندخلها
بكل ما يملكه الشرقي من مواهب الخطابة
بالعنتريات التي ما قتلت ذبابةْ

لأننا ندخلها
بمنطق الطبْلَةِ والرّبابه..
(٤)
خلاصة القضية
توجز في عبارة
لقد لبسنا قشْرة الحضارَهْ
والروحُ جاهليهْ....
(٥)
جلودنا ميتة الإحساس
أرواحنا تشكو من الإفلاسْ
أيامنا تدورُ بين الزارِ..
والشطرنجِ ..
والنُّعَاسْ ..
هَلْ " نحن خير أمةٍ أخرجت للناسْ "؟
(٦)
كان بوسع نفطنا الدافق في الصحاري
أن يستحيل خنجراً..
من لهبٍ ونارِ
لكنَّهُ..
واخجْلَةَ الأشراف من قريش
وخجلة الأحرار من أوسٍ ومن نزارِ
يُراق تحت أرجل الجواري

(٧)

نركض في الشوارع
نحملُ تحت إبطنا الحبالا
نمارس السّحل بلا تبصّرِ
نُحَطّمُ الزجاجَ والأقفالا
نمدح كالضفادع
نشتم كالضفادع
نجعلُ من أقزامنا ابطالا
نجعلُ من أشرافنا أنذالا
نرتجلُ البطولةَ ارتجالا
نقعد في الجوامعِ
تنابلاً كُسَالى
نشطّر الأبيات ، أو نؤلف الأمْثالا
ونشحذُ النصرَ على عدّونا
من عندهِ تعالى ...

(٨)

لو أحدُ يمنحني الأمانْ
لو كنتُ أستطيع أن أقابلَ السُلطَانْ
قلتُ لهُ:
يا سيّدي السُلْطَانْ
كلابُكَ المفترسات مَزّقتْ ردائي
ومُخبُروكَ دائمًا ورائي

عُيونُهُمْ ورائي..
انوفهم ورائي ..
أقدامهم ورائي ..
يستجوبون زوجتي
ويكتبون عندهم أسماء أصدقائي ..
يا حضرة السُلْطَانْ
لأنني اقتربتُ من أسوارك الصَمّاء ..
لأنني حاولت ان اكشف عن حزني وعن بلائي
ضُربتُ بالحذاء ..
أرغمني جندك ان آكل من حذائي..
يا سيِّدي يا سيِّدي السُلْطَانْ
لقد خسرتَ الحرب مرَّتينْ
لأن نصف شعبنا ليس له لسانْ
ما قيمة الشعب الذي ليس له لسانْ؟!
لأن نصف شعبنا محاصرٌ كالنَمْل والجُرْذَانْ
في داخل الجدرانْ..

◆◆◆◆

لو أحدٌ يمنحني الأمانْ
من عسكر السُلْطَانْ
قلت له : يا حضرة السُلْطَانْ
لقد خسرتَ الحرب مرَّتينْ
لأنك انفصلتَ عن قضية الإنسانْ

٢ - سلطة اللغة

"ما أسوأ اللغة التي لا فعل لها سوى فعل التوابل حين تساعدنا على ابتلاع الأطعمة الأكثر فسادًا"

مكسيم رودنسون

يقسم حسن حنفي الكتابة من حيث علاقتها بالسلطة إلى نوعين : كتابة بالقلم وكتابة بالدم ، كتابة بالأسود وكتابة بالأحمر ، كتابة على الورق وكتابة في التاريخ . ثم يبين الفرق بين النوعين هكذا : " الكتابة الأولى تعطى لصاحبها الوظيفة والمنصب والجاه والمال والسلطان . والكتابة الثانية تؤدى بصاحبها إلى السجن والتعذيب والاستشهاد. الأولى ترضى السلطان كما هو الحال في فتاوى فقهاء السلطة ، والثانية تدافع عن حقوق العامة ومصالح الناس كما هو الحال لدى فقهاء الأمة ... الكتابة الأولى باليد ، قول باللسان دون اعتقاد واقتناع ، والكتابة الثانية تعبير اعتقاد. الأولى تتغير بتغير العصور والنظم تبغي تبرير نظم الحكم ، والثانية تبغي - مهما تغيرت العصور وتبدلت الأحوال - نموذجًا على شهادة العصر. الأولى ما أكثرها في الأسواق والثانية نادرة صعبة المنال . الأولى كتابات الدعاة وأجهزة الإعلام في كل عصر والتكسب بالعلم وقصائد المديح للولاة والأمراء ، والثانية كتابات المصلحين والثوار وبيانات المعارضة ومنشورات الأحزاب السرية .

الكتابة الأولى وظيفة ، والكتابة الثانية رسالة ، الأولى كلمة في الهواء والثانية فعل في التاريخ . الأولى شهادة زور وبهتان ، والثانية شهادة صدق على العصر واستشهاد فيه... " . وفى النهاية يتساءل حسن حنفي قائلا : " فمتى تنحسر عن حياتنا الكتابة بالقلم ، ونرتوي بالكتابة بالدم ؟ متى تكون الكتابة شهادة ، والكاتب شهيدًا ؟ ففي الشهادة تكمن الحرية " (١)

يتضمن هذا الاقتباس تشخيصا لما تعانيه اللغة في نوعها الأول ، وتأميلا لما نتمنى أن تئول إليه في نوعها الثانى . ومما يؤسف له أن اللغة السائدة في المجتمعات العربية تتمثل في النوع الأول ، وأن اللغة المتنحية تتمثل في النوع الثانى . إن النوع الأول هو القاعدة ، أما النوع الثانى فهو الاستثناء . والقضية جد خطيرة ، ذلك أن اللغة هى المرآة التي تنعكس عليها حياة أصحابها ، فإذا كانت اللغة محددة ، تعبير عن اقتناع واعتقاد ، تدميرية تخلخل الأوضاع سعيا إلى ما هو أفضل ، دل ذلك على أن أصحابها أحياء يتطورون ويتجددون. أما إذا كانت اللغة هلامية ، مجرد ظواهر صوتية ، تبريرية تثبت الأوضاع ، دل ذلك على جمود أصحابها وموتهم . والخطورة في هذه الحالة الأخيرة أن اللغة تستشري وتستفحل ويبرز لها أنياب وأظافر وتتحول بالتقادم وذيوع التداول إلى سلطة تقمع كل من يتمرد على خطابها.

(١) د. حسن حنفي : الكتابة بالقلم والكتابة بالدم ، مجلة فصول ، مج ١١ ، ع١ ربيع ١٩٩٢ ص ٦١

لقد تحولت اللغة إلى سلطة ، وذلك حين تحولت من وسيلة إلى غاية ، أصبحنا نتكلم ، لا لنتفاهم ، أو نتواصل ، أو نتعلم ، أو نجوب الآفاق على أجنحة اللغة ، لقد أصبحت اللغة مادة هلامية لزجة لا قوام لها ، ولا دفء في مفاصلها ، لقد ألهتنا اللغة عن الحياة ، وأصبح انشغالنا بتاريخ حياة الكلمات أكثر من انشغالنا بتاريخ حياة الإنسان ، والمتأمل لمعظم الخطاب السائد الآن يلحظ بسهولة أن لغتنا أصبحت مادة اجترارية تكرارية تلوكها الألسن وتضغط عليها بفظاظة ، وهى تبدو جامدة الأنفاس ، لا تحمل رسالة ولا تصيب هدفًا ، لذا يقف الشاعر المعاصر لائذًا بأبي تمام ؛ ذلك الذي دفع دماء ساخنة في أعماق الكلمات – يقف لائذًا به ناعيًا تخلف نظرتنا للغة واستخدامنا لها وانسحاب ذلك كله على حياتنا التي تخلفت هى الأخرى وتيبست عظامها وارتخت مفاصلها:

أميرَ الحرفِ ... سامحنا
فقد خُنَّا جميعا مهنة الحرف
وأرهقناه بالتشطير والتربيع والتخميس ، والوصف ...
أبا تمام ... إن النار تأكلنا.
وما زلنا نجادل بعضنا بعضا ...
عن المصروف ، والممنوع من صرف
وجيش الغاصب المحتل ، ممنوع من الصرف
وما زلنا ...... نطقطق عظم أرجلنا

ونقعد في بيوت الله ننتظر
بأن يأتي الإمام علي . أو يأتي لنا عمر
ولن يأتوا ...
ولن يأتوا ...
فلا أحدٌ بسيف سواه ينتصر [١]

الشاعر يتحدث عن خيانة اللغة ، فيما يعنى عدم الاستخدام الأمين لها ، والانحراف بها من أداة تَرقّ إلى أداة تردٍّ ، فبدلا من أن تساهم اللغة بدورها في صنع الحياة وتطويرها تتحول إلى قطعة أفيون تلوكها الأفواه المفتونة بسحرها ، وجمال رنينها ، وعذوبة ترديدها ، وتزداد الفتنة إلى الدرجة التي نتلهى بها عما ينبغى أن نشغل به أنفسنا من قضايا جوهرية ، ويجيد الشاعر تصوير ما نحن فيه من فراغ وسأم من خلال استخدام الفعل " نطقطق " ، إذ هى صورة مزرية تذكرنا – في الشعر الجاهلي – بصورة الصعلوك الخامل الجالس بجوار نساء الحي يساعدهن فيما يطلبنه منه ، في حين خرج أقرانه في رحلات جرأة وجسارة [٢]. يتأكد هذا الخمول في الفعلين المعطوفين " نقعد –

(١) من قصيدة نزار قباني : " اعتذار لأبى تمام " ألقيت في مهرجان أبى تمام بالموصل ، ديسمبر ١٩٧١ راجع الأعمال السياسية الكاملة.

(٢) يقول عروة بن الورد في هذا الصعلوك :

ينام عِشاءً ثم يصبح قاعداً يَحُتُّ الحصى عن جنبه المتعفِّرِ
يُعينُ نساءَ الحيّ ما يَستَعِنَّهُ فيُضحى طليحاً كالبعير المُحَسَّرِ

راجع : الأصمعيات : تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دارالمعارف ط٥ (د.ت) ص ٤٦

ننتظر " ، لقد اعتدنا على خيانة أنفسنا ، فنبحث عن مسوغ (شرعي) يبرر لنا حالة " القعود " ، فنختار أن نقعد في بيوت الله . إننا نتصور أن خدمة الله – إن كنا نخدمه حقا – تعفينا من خدمة أنفسنا ، وتعفينا من أداء دورنا في الحياة ، وهكذا يتحول الوجه الناصع من تراثنا (اللغة – الدين) ليس إلى أداة دفع وتطوير ، ولكن إلى أداة تردٍّ وضياع. وينتهى الأمر إلى أن نصبح مجموعة من المقموعين فكرًا ، المهترئين مشاعر وأحاسيس ، لا نملك إلا أن ننتظر القادم : " **بأن يأتي الإمام على أو يأتي لنا عمر** " ، لكننا في الحقيقة ننتظر وهما وننشد مستحيلا ، وتتأكد الاستحالة من خلال تكرار صيغة النفي " **ولن يأتوا...** " مرتين ، تحتل كل منها سطرا كاملا مشفوعة بظاهرة خطية دالة متمثلة في هذه النقاط التي تعقب الجملة في إشارة إلى أن هذا الانتظار لن يتمخض عن شيء مهما طال سوى مزيد من التردي والضياع . أما الجملة الأخيرة " **فلا أحد بسيف سواه ينتصر** " فتستدعي في هذا السياق الآية الكريمة ﴿إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا۟ مَا بِأَنفُسِهِمْ﴾ .

إن اللغة الاجترارية تنطوي على خدعة ، هى وهم الزيادة والاندفاع إلى الأمام ، في حين أن الاجترار هو إعادة هضم ما سبق هضمه في أوقات الفراغ ، والنتيجة هى الموت قبل الموت:

" ونحن ما زلنا على صهوات خيل الريح

موتى هامدين

عُميا نزيد ونستزيد
ونموت في " حتى "
وفي انساب خيل الفاتحين
نتبادل الأدوار
نشتم بعضنا بعضا
ونستجدي على بوابة الليل الطويل.. [1]

هكذا تيبست الحياة بتيبس اللغة ، فأضحت حياة هامدة جامدة خالية من الفعل ، الفعل الوحيد الذي نمارسه على مسرح الحياة هو تبادل أدوار السباب والشتيمة ، إن بذور كلماتنا الملقاة في أرض حياتنا تصبح أشجار بؤس وكذب وموت:

في الأيام الحاضرة
أجد نفسي يابسا
كالشجر الطالع من الكتب ...
...
أيها الوطن المتكرر في الأغاني والمذابح
دُلّني على مصدر الموت
أهو الخنجر أم الأكذوبة [1]

(١) عبد الوهاب البياتي : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، جـ٢ ، ص ٢٧٨ ، ٢٧٩
(٢) محمود درويش: ديوان " أحبك أو لا أحبك " ، دار الآداب ، بيروت ، ص٢٠

الكتابة ، أو اللغة ، كما أشار حسن حنفي قد تكون شهادة زور وبهتان ، وقد تكون شهادة صدق على العصر واستشهاد فيه. أما الشاعر العربي فقد ضاق ذرعا باستخدام اللفظ في الشرق العربي :

" اللفظة في الشرق العربيِّ
أراجوز بارع
ويطل بقبعة حمراءْ
ويبيع الجنة للبسطاءْ
وأساور من خرزٍ لامع
ويبيع لهم ...
فئرانا بيضا ... وضفادع
اللفظة جسد مهترئٌ
ضاجعه الكاتب ، والصحفيُّ
وضاجعه شيخ الجامع ... (١)

لقد أصبحت اللغة لعبة سحرية غامضة وخادعة لكنها مبهجة ، إذ يسترخى البسطاء على شواطئها سعداء ، تدغدغ عواطفهم بالسراب الذي سيصبح ماء. لذا فقد وفق الشاعر في تصوير هذه اللغة بـ " الأراجوز البارع " الذي يعتمد في تقديم زيفه على الخداع والتمويه ، سواء اتصل ذلك بمظهره حين يحرص على أن يزين رأسه بقبعة

(١) إيليا الحاوي : نزار قباني ، جـ٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت (د.ت) في ١٩٦

حمراء ، أم اتصل بما في يديه من أدوات : " أساور – خرز لامع " أم كائنات : (فئران – ضفادع) . ومن خلال عملية التخييل نتصور اللغة هي هذا الأراجوز الذي يخلب لب المستمعين ليس بما يحمل من أفكار سديدة ، أو مشاعر سليمة ، ولكن بما يتزين به من بديعيات تتمثل في هذه القبعة الحمراء ، وبما يعرضه من غرائب وعجائب قد تدهش ، لكنها لا تجدي . إن اللغة لم تعد وسيلة لمواجهة الواقع ، ولكنها أصبحت أداة للهروب منه بتغييبه واستبداله بالسراب. وحين يُعَنْوِنُ الشاعر قصيدته بكلمة " **مورفين** " فإنه يؤكد على هذه الطبيعة التخديرية للغة .

إن وجه اللغة الذي كان نضرًا مشرقًا ، قد أضحى مجعدا مترهلا ومن ثم فقد أجاد الشاعر أيضا حين صور هذه اللغة بالجسد المهترئ . وما اهتراؤه إلا نتيجة للانحراف في التعامل معه. وبالطبع فإن اللغة مثل الطبيعة لا مبالية ، لكن أصحابها هم الذين أفرغوها من محتواها ، وشحنوها بصور سحرية وتهويمات سرابية . ويختار الشاعر من هؤلاء ثلاثة : الكاتب ، والصحفي ، وشيخ الجامع ، ليمثلوا – على الترتيب – السلطات السياسية والإعلامية والدينية ، مبينا أن علاقتهم باللغة قد أصبحت علاقة غير شرعية أنتجت مفاهيم سفاحا شوهت نهر الحياة ، وأعاقت سير المياه فيه. أما علاقة " المضاجعة " التي يعقدها كل من الكاتب والصحفي ؛ ممثلي السلطتين : الثقافية والسياسية مع

اللغة ، فتصبح " زنى " صريحًا تمارسه الدولة ، وذلك حين تضع الكلمات في غير موضعها ، فتنتج معاني ودلالات مزورة:

" العدل أساس الملك "
" الشورى – بين الناس – أساس الملك "
" الشعب – كما نص الدستور – أساس الملك "
يا رب الكون شبعنا من ضرب الطبلة
لا أحد يرقص بالكلمات سوى الدولة
لا أحد يزني بالكلمات ،
سوى الدولة!!

" القمع أساس الملك "
" شنق الإنسان أساس الملك "
" حكم البوليس أساس الملك "
" تأليه الشخص أساس الملك "
" تجديد البيعة للحكام أساس الملك "
" وضع الكلمات على الخازوق أساس الملك "
طبلة ... طبلة
والسلطةُ تعرضُ فتنتها
وحُلاها في سوق الجملة
لا يوجد عُرْيٌ أقبحُ من عُرْيِ الدولة [1]

(١) نزار قباني : قصائد مغضوب عليها ، ص ١٣٠ ، ١٣١

كهانُ الكلمات الكتبة
جهالُ الأروقة الكذبة
وفلاسفةُ الطلسمات
والبلداءُ الشعراء
جرذانُ الأحياء
وتماسيحُ الأموات
اقعوا في صحن المعبد مثل الدببة
حكُّوا أقفيتهمُ ، وتلاغوْا كذبابِ الحاناتْ
لا يعرف أحدهمو من أمر الكلماتْ
إلا غمغمةً أو همهمةً أو هسهسةً أو تأتأةً
أو فأفأةً أو شقشقةً أو سفسفةً
أو ما شابه ذلك من أصوات
وتسلَّوْا بترامي تلك الفقاعاتْ
لما سكِروا سُكْر الضفدع بالطينْ
طربوا بنعيقِ الأصواتِ المجنونْ
حتى ثَقُلَتْ أجْفَانُهُمْ ، واجتاحتهُمْ شهوةُ عربدةٍ فظّة
فانطلقوا في نبراتٍ مكتظة
ينتزعون ثيابَ الأفكارِ المومسِ والأفكارِ الحرة
وتلوكُ الأشداقُ الفارغةُ القذرة
لحمَ الكلماتِ المطعونْ
حتى ألقوا ببقايا قيئِهِمُ العفِنْ

في رحم الحقْ
في رحم الخيرْ
في رحم الحرية [١]

إنها أبشع عملية اغتصاب للغة تتم لحساب المنتفعين بتزييف الوعي ، من قبل من يهدرون كرامة سر الحرف ، ولا يعرفون من أمر الكلمات إلا غمغمات ، أو همهمات أو هسهسات أو سفسفات ...... أو ما شابه ذلك من أصوات . ويلاحظ أن الكلمات السبع التي أوردها الشاعر معبرة عما يصدر من مغتصبي الكلمة – يلاحظ أن كلا منها تتكون من مقطعين متكررين ، لتتدعم الدلالة السلبية للكلمة بصورتها الصوتية فتبرز تفاهة الناطقين بهذه الكلمة فضلاً عن إثارة السخرية منهم.

لكن الشاعر الذي لا يمتلك الطاقة التصويرية الكافية للإيماء أو الإيحاء بوضاعة المتاجرين بالكلمة والمزيفين لها – هذا الشاعر يكتفي بأن يسجل بيانًا شعريًا يعلن فيه براءته من مثل هذا التزوير مستخدما نفس التعبير السابق ، يقول البياتي :

" أتبرأُ من شعرٍ يزني باسم الشعر،
ويعلنُ إفلاس الإنسان " [٢]

---

(١) صلاح عبد الصبور : ليلى والمجنون ص ٩٩ : ١٠١

(٢) عبد الوهاب البياتي : مملكة السنبلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ ص ٩٩

غير أن الزنا بالكلمة يكون أسوأ ما يكون حين يتخذ من الدين سلمًا للوصول:

" يا سادتي
بخنجري هذا الذي ترونه
طعنته في عقله المنخور مثل الخشبة
لكنني / قتلت إذ قتلته
كل الذين يطلبون الرزق من دكانة الإسلام
......
كل الذين منذ ألف عام
يزنون بالكلام " (١)

ولكن من هو الزاني ؟ ومن هو المزني به ؟ الزاني هو اللسان العربي أو هو الفم العربي الذي لا يكف عن القذف بأوحاله في الأذن العربية المزني بها ، والتي اعتادت بحكم طول تاريخها على تلقي هذه الأوحال فتطرب لها وترتعش أوصالها وتنتعش أحوالها .

يشبه عبدالله القصيمي العلاقة بين الآذان العربية والأفواه العربية بالعلاقة " بين فاسقين ... يمارس أحدهما مع الآخر أو بالآخر ما يعد شهوة محرمة " .(٢)

(١) نزار قباني : الأعمال السياسية الكاملة ، ص ١٣٦
(٢) عبدالله القصيمي : العرب ظاهرة صوتية – منشورات الجمل ، كولونيا – ألمانيا ٢٠٠٢ ص ٢٣٨ .

تعد اللغة – من ثم – من أخطر أنواع السلطات ، ليس لأنها أداة معظم السلطات فحسب ، ولكن لأنها تتسلل إلينا دون أن ندرى ، منذ أن نصحو إلى أن نأوي :

إن سيف القمع يأتيك صباحا
في عناوين الجريدة
وتفاعيل القصيدة (١)

لكن المواطن ليس وحده الخاسر من جراء هذا القمع ، بل الوطن أيضا:

إذا خسرنا الحربَ ... لا غرابة
لأننا ندخُلُها
بكل ما يملكه الشرقي من مواهب الخطابة
بالعنتريات التي ما قتلت ذبابة
لأننا ندخلها
بمنطق الطبلة والربابة (٢)

ومنطق الطبلة والربابة هو صياغة تصويرية لما وُصف به العرب من أنهم " **ظاهرة صوتية** " (٣)

---

(١) نزار قباني : قصائد مغضوب عليها ص ١٣٥
(٢) نزار قباني : الأعمال السياسية الكاملة ، ص ٧٥
(٣) " العرب ظاهرة صوتية " هو اسم كتاب للدكتور عبد الله القصيمى

في مسرحية " ليلى والمجنون " يبدى " سعيد " رأيه في أسلوب " حسام " قائلا إنه :

أسلوب يستأصلُ ، لكن لا يلقي بذرًا

فيكون رد حسان :

ستظلُّ مريضًا بالأسلوبْ إلى أن تدهم هذا البلَدَ
المنكوبْ
كارثةٌ لا أسلوب لها [1]

في قول سعيد نقد للغة حين تتحول إلى أداة هدم لا أداة بناء ، حين تصبح سيفا يقطع الجذوع والأغصان ، لا محراثا يشق الأرض ليلقى في رحمها بذور الحياة . وفى رد حسانٍ ما يشير إلى أن اللغة حين تستخدم كغاية في حد ذاتها ، فإنها تصبح مرضا لا يقتل مستخدمها فقط ، ولكنه يقتل الوطن حين يتحول مواطنوه إلى ظواهر صوتية لا يعنيها إلا التشدق بالكلمات ، وقد تدور بينهم المعارك ؛ معارك اللغة التي تشبه طواحين الهواء . إنه في " حين تحاول الكلمة في الغرب أن تصبح عملية ونفعية ، منفصلة عن التداعيات كلها ، دقيقة جدا بحيث تصبح مجردة ، فإن الكلمة في الشرق العربي تنحو منحى مختلفا ،

(١) ليلى والمجنون ص ١١

وتسعى إلى أن تكون سحرية لا عملية ، وهى لا تلتقط في شباكها إلا صور واقع غائب. إنها غنية بكل أنواع التداعيات ، لكن دون روابط واضحة. الاستحضار يصبح دعاء ، والدعاء يستغنى عن التدقيق ويستبدل به السراب. في غياب الفردوس الطبيعي ، وجد الإنسان العربي في الكلمة والصور فراديسه الاصطناعية " [١]

إن الكلمة تصبح سجناً حين لا تنفتح على التاريخ [٢] ولا تلتقي بالواقع مكتفية بالتهويم فوقه ، أو التعزيم حوله. ولئن كان الفكر العربي قد ازدهر حين التقى بالفكر اليوناني وأخصب حضارة عملية ، فإن ذلك كان نتيجة لاتجاه هذا الفكر نحو الواقع ، إلا أن هذه المرحلة لم تستمر وحدث الانفصال بين الكلمة والواقع ، وقد يتساءل البعض عن سبب هذا ، أهو " الضغط الخارجي الذي يمارسه غرب غازٍ ، أو الضعف الداخلي لشرق مرتاح في عالم الصورة " ويعزو رينيه حبشي السبب إلى الأمرين معا [٣] ، غير أنه إذا لم نستطع أن نتخلى عن نظرية المؤامرة فلا أقل من أن نعترف بأن السبب الجوهري يتصل بما هو كامن فينا ، أكثر مما يتصل بما هو مفروض علينا .

◆ ◆ ◆

(١) رينيه حبشي : انتقام الصورة ، مجلة فصول ، مج ١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧ ص ٤٠٤

(٢) رينيه حبشي : انتقام الصورة ص ٤٠٥

(٣) نفسه ص ٤٠٥

يكشف الشاعر جانبًا آخر من سوءة اللغة حين تصبح لغة عاطفية هشة لزجة ، تعبر عن مشاعر مائعة وفكر رخو معلنا أنه سيتبع لغة عاطفية جديدة تنطلق من الجسد دون أن تهوم في آفاقه العالية ، أو تحوم حوله من بعيد خشية كسر جدار التقاليد:

" ليس جميلا سوى أن نكون وحيدين في الليل
نملأ كل الشقوق بآهاتنا
ونحاول أن نضع اللغة العاطفية
جنب الجدار
ونكشف سواتها
ونبول
فنحن معاً سنكوّنُ أوركسترا الوجد [1]

ولأن الشاعر يدرك أنه يؤسس تقليدًا شعريًا جديدًا يصبح فيه الجسد هو البؤرة التي تشع على كافة مناحي الحياة وتستقطبها في آن ، فإنه يعمد أن يضع التقاليد اللغوية العاطفية موضع الهزؤ والسخرية بوضعها جنب الجدار ، في إشارة إلى أنها أصبحت لغة لقيطة ، غير شرعية ، تحمل في أعماقها سوءاتها التي ربما تخفى على الآخرين ، ومن ثم وجب على الشاعر أن يكشف عنها حتى يظهر زيفها. ثم تتبلور

(١) عبد المنعم رمضان : الغبار ، أو إقامة الشاعر فوق الأرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م.

السخرية من خلال هذا الفعل الصادم للشعور " ونبول " الذي ينفرد بسطر مستقل يعلن من خلاله آخر عهده بهذه اللغة ، ليبدأ سطرًا جديدًا ، طويلا نسبيا ، يؤسس من خلاله لغته الجديدة التي لا تبنى ولا تتشكل إلا من خلال لقاء يجمع بينه وبين محبوبته " معا " ليكوّنا " أوركسترا الوجد " يملآن بها ما في واقعهما من تصدع وشقوق وانهيارات.

لمزيد من الضوء يحسن أن نضيف هذا التعليق على المقطع السالف: " لقد اكتشف الشاعر لا جدوى تلك اللغة العاطفية التي ضللت أجيالا من العاشقين ، ومن الشعراء الثائرين أيضا وأضاعت أحلامهم ، استبعدها من قاموسه. كانت اللغة العاطفية وسيلة يتوسل بها العاشقون والشعراء الثائرون الحالمون إلى الوصول إلى جسد الحبيبة أو جسد الوطن ، وكانت هذه اللغة وسيلة للغياب وليست وسيلة للحضور ... كانت قناعا يخفى وراءه العجز والعنة بكل أشكالها الفعلية أو الرمزية ، المؤقتة أو الدائمة " (١)

ويتجلى قمع اللغة ، أو بالأحرى ، استخدام إمكانات التخييل اللغوي في القمع – يتجلى في مجال الدين بصفة خاصة ، وذلك استغلالا للحماس الديني من ناحية (وإن كان حماسًا شكليًا مفرغًا من مضمونة في أحوال كثيرة) ، ومن ناحية أخرى ، استغلالا لسطحية الفهم وتقلص الوعي عند كثيرين ، وعلى سبيل المثال ، فإن استخدام

(١) شاكر عبد الحميد : حلم عابر وجسد مقيم ، مجلة فصول ، مج ١٥ ، ع٢ ، صيف ١٩٩٦م ، ص ٢٣٧

ومما يساعد اللغة ، أو بالأحرى يساعد مستخدميها في أداء وظيفتها القمعية هذا المناخ الفكري الضحل الذي تنفخ فيه وتزكيه ، صباح مساء ، مؤسسات وهيئات ذات سطوة إعلامية ، لكنها تنتهي إلى نتيجة مدمرة ليس بالنسبة للطرف المستهدف فحسب ، بل بالنسبة لمصدر الخطاب نفسه ، و ذلك حين ينقلب السحر على الساحر. حين يقول أدونيس :

" ما ترانا؟ كتاب
أم لغات توسوس أحشاءنا
ونهاجر منها ، كي نحرر إيقاعنا
من سلاسل إيقاعها
في لغات سواها " (١)

فإنه عبر عن سعيه الدعوب لتحرير نفسه من رتابة الحياة ، ومن رتابة اللغة ، بحثا عن حياة متجددة ، ولن يكون ذلك إلا من خلال البحث عن لغات أخرى. ولعلها إشارة إلى أن تحرير الحياة رهن بتجدد اللغة.

وإذا كانت اللغة بإيقاعها الرتيب قد استحالت إلى " سلاسل " مقيّدة في المثال السابق ، فإنها تصبح في المثال التالي ، أقفاصا يبحث الشاعر عن وسيلة للتحرر منها:

(١) أدونيس : الكتاب أمس المكان الآن ، دار الساقي ، بيروت ، لندن ، ١٩٩٥ ، ص ٢٠٩

كيف أحرر أجنحتي التي تنتحب في
أقفاص اللغة ؟ وكيف أسكن
في ذاكرتي ، وها هي خليج من
الأنقاض العائمة ؟ (١)

وما دامت اللغة قد أصبحت " قفصا " فإن استكمال عناصر الصورة يستدعى أن يصبح الشاعر طائرا ذا أجنحة. وحين تبدو هذه الأجنحة منتحبة ، فإن سجن اللغة يبدو أشد هولا وقسوة . ولكن السؤال نفسه يكشف عن توق الشاعر للتحرر من هذا السجن ، إنه " إذ يطرح سؤال اللغة ، يتوق إلى التحرر من سلطتها من حيث هى عائق للإنتاجية ، وليس وطنا للكينونة ، ذلك أن هذا اللغة لا تصبح وطنا جوهريا للذات إلا إذا خلقت منها بيتا ، تعيد تأسيسه لا ليكون القفص ، بل ليكون فسحة للإقامة الدائمة ، ومن ثم فالسؤال هو وسيلة لإعادة بناء الذات ، وتفعيل ديناميكيتها ، عوض أن تكون أداة تشييئية آلية تعيد إنتاج قول خطاب السلطة المتعالية الآمرة التي لا ترى في الذات سوى جهاز للخضوع ، للطاعة ومن ثم يكون زمن الذات مجردًا عن آنية – إذ لا يفتأ يكرر نفسه بشكل أبدى " (٢)

---

(١) السابق ص ١١

(٢) عبد العزيز بومسهولي : الكتاب والتأويل : دراسة في شعر أدونيس ، مجلة فصول ، المجلد السادس عشر ، العدد الثاني ، خريف ١٩٩٧ ، ص ٣٤٥

وفى تاريخ القمع يتشيأ الأحياء ، ويصبحون خرافا ، أما الذئاب فهم أولئك الذين يمتطون صهوة الكلمات باسم الأديان أو باسم الايديولوجيات ، ليقهروا القطيع ويجبرونه على السير في الطريق الذي يرونه ، أما النتيجة فهى التخبط والعمى بسبب التيه في ظلمات المعنى:

تاريخٌ – الأشياءُ خرافٌ فيه ، والكلماتْ
ذئابٌ والظلماتٌ المعنى [1]

حين نادى أدونيس بضرورة تفجير اللغة فإنه كان يقصد أهمية تجاوز هذه اللغة للغة الثقافة السائدة ، لتصبح الأرض ممهدة للغة جديدة تعبر عن فكر جديد. إنها " لغة التمرد ... تشتق من نارها نارها " [2] وهى السبيل للعبور ، وهى جواز المرور للدخول في الدنيا الجديدة:

يتقدمُ نحوي
زمنٌ ضد صحراء هذا المكانْ
وصحراء هذا الزمانْ
باسمه ، سوف أعطى لنفسي
سِحْرَ الدخول ،
وحق الدخول
إلى كل شيء [3]

(١) أدونيس : الكتاب ص ١١٠
(٢) أدونيس : الكتاب ص ١٩
(٣) نفسه ص ٥٨

ولغة التمرد هذه يسميها أدونيس في سياق آخر ":اللغة الوحشية " بما يعني أنها لغة بدائية طازجة لم تستأنس بعد ، وعلى جناح هذه اللغة يمكن للشاعر أن يحلق إلى آفاق الحرية التي ينشدها :

لا تكتبُ ارضَ الحرية إلا لغةٌ وحشية [1]

وانحياز الشاعر إلى لغة التمرد ، أو إلى اللغة الوحشية ، يعني أنه سينبذ لغة الاستعطاف والاسترقاق والاسترحام ؛ لغة العبرات والنظرات والحسرات التي تستهوى أفئدة الجماهير وتداعب أحاسيسهم البدائية ، وتهدهد آمالهم المحبطة ، وتكرس لحالة السكر التي يغرقون في لججها:

ليس من شهواتي
ان افئ إلى عبرةٍ
او إلى حسرةٍ وارقق شعري بها ،
وأُبكي وأَبكي
شهواتي
ان أظل الغريب العصي
وان أعتق الكلمات من الكلمات[2]

(١) نفسه ص ١٦٤

(٢) نفسه ص ٣١٩

وكما يقمع الإنسانُ الإنسان تقمع الكلماتُ الكلمات. والشاعر الذي نذر نفسه لتحرير الإنسان من الإنسان ، يدرك أن هذا التحرر لا يصل إلى غايته إلا بتحرير الكلمات من الكلمات. فالإنسان قد يصبح عبدا للغة ، وذلك حين يطمئن إلى كل ما تقذفه في جوفه ، متصورا أنه غذاء صحي ، وما يدرى أن فيه هلاكا للجسد والروح ، وكم من الذين خدرتهم اللغة فأفسدتهم ، وأضحى عصيا بروهم ، يقول مكسيم رودنسون: " ما أسوأ اللغة التي لا فعل لها سوى فعل التوابل حين تساعدنا على ابتلاع الأطعمة الأكثر فسادًا " [1]. إن عتق الكلمة يعنى تحريرها مما علق بها من شوائب وتشوهات ، ثم يعني عدم إجبارها على أن تؤدي دوراً معاكسًا للدور المنوط به إليها ..

لقد فقدت الكلمة فحولتها وأصبحت مخصية ؛ أصبحت عاجزة عن أداء رسالتها بعد أن انطفأت جذوتها وخبت نارها. وكما ينقسم البشر إلى فئتين : أحرار وعبيد ، فكذلك الكلمات ؛ ثمة كلمة حرة ، متمردة ، وحشية ، تستعصي على التدجين ، تتميز بالجرأة والتحدي ، قادرة على السفر إلى بعيد ، تخترق قلب الأشياء مثل سهم أجاد راميه التصويب . وثمة كلمة أخرى ملساء ، ناعمة ، فقدت وحشيتها حين هُذبت حواشيها لزجة كالطحلب ومراوغة كالزيت ، هى مخصية لأنه لا أمل فيها ،

(١) راجع : مكسيم رودنسون : في بيت الشعر ، مجلة فصول ، مجلة ١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧ ص ٢٦٦

وهى في ذات الوقت زانية لأنها تنحرف عن مسارها حين توضع في غير موضعها ، وتنحرف عن مسارها ، والثمار المرة هى النتيجة المنتظرة ، إنها تلك المعاني السفاح التي تشوه الحياة وتشوه الوجود. ليس غريبا بعدئذ أن يصبح عتق الكلمات موازيا لعتق الرقاب بل يتوحد العتقان ، لأن اللغة لا تحيا إلا بالإنسان ، وهى تصبح حرة على لسان الإنسان الحر ؛ أي المتحرر من عبودية اللغة ، كما تصبح مسبية على لسان الإنسان العبد ؛ أي الخاضع لقهر سلطة اللغة . حين يطرح أودنيس هذا السؤال:

شعر،.

هل يحتاج الشعر إلى قيد

كي يوغل في تحرير المعنى؟

فلعله يومئ إلى أهمية تحرير المعاني المسجونة خلف قضبان اللغة ، ولن يتم هذا التحرير من دون تحرير اللغة ذاتها. إن تحرر الأمم مرهون بتحرير لغاتها إذ " لابد لهذه الأمم من فك وثاق اللغة وتحريرها من أصوات الماضي التي تسكنها كي تستعيد قدرتها على السفر والانتماء للمستقبل " [١] وتضيف أسيمة درويش قائلة: " إن تحرير المعنى الذي آثر أدونيس أن ينهض بعبئه طول مسيرته

(١) أسيمة درويش : تحرير المعنى ، مجلة فصول ، مج ١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧ ص ٣١٨

الإبداعية ، يتجاوز حرص الشاعر على امتلاك " الكلمات " باستعمالها على وجه لم تستعمل به من قبل ؛ ليس بجعلها تحمل موروثاته الفنية وخصوصيته الشعرية وحسب ، بل إنه يصدر عن طموح كبير في وعى الشاعر لتحرير اللغة من تاريخها ، من ربقة الزمن ، من وثاق الماضي والحاضر لمنحها القدرة على التجاوز والعبور نحو مستقبلها ، والانتماء إلى هذا المستقبل بجدارة " (١)

وهكذا تحولت اللغة عن وظيفتها وتخلت عن رسالتها كأداة لنقل الأفكار والمشاعر بدقة وصدق ، وتحولت إلى سلطة غاشمة تستبد بالإنسان وتُجبره على قبول يقينها المتجمد ، وتُفقد حياته معناها بما تنثره حوله من رذاذ هلامي ، وبريق سرابي ، وتهويم ضبابي ، وضله في صحراء الضياع والتيه ، بدلاً من أن ترشده وتهديه وتشوه حياته بدلا من إعادة تشكيل هذه الحياة. وباختصار ماذا نتوقع من لغة خائنة ، لزجة ، مائعة ، مداجية ، مرائية غير أن تطبع أصحابها بطابعها فيصبحون هم أيضا خونة ، لزجين ، مائعين ، مداجين ، مرائين ومنافقين . غير أنه ينبغي التنبيه في النهاية إلى أن اللغة كما سبق أن أشرنا مثل الطبيعة لا مبالية ، الإنسان هو الذي يصدق معها فتصبح عملة صحيحة ، أو يكذب فتصبح مزيفة.

---

(١) ذات الصفحة بالمرجع السابق

٣ - سلطة الثقافة السائدة

> تُجهد بعض الشعوب نفسها
> في تعلم
> ما يوقف نموها العقلي
>
> المؤلف

لكي ندرك مدى ما تمثله الثقافة السائدة من خطورة ، علينا أن نتذكر ما حدث في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين ، وذلك حين بلغت موجات التطرف أقصى درجة مد لها بتأثير اختناقات متعددة أهمها الضائقة الاقتصادية . وقد شاهدنا بأنفسنا كيف أن فصائل من المجتمع كانت تقاد قهرا إلى تبنى أفكار التطرف ، بل الأدهى من ذلك والأمرّ أن أساتذة جامعيين وجدناهم يشايعون الطلاب الذين تبنوا هذه الأفكار ؛ وذلك إما لأن الأستاذ لا يريد أن يجلب على نفسه وجع الدماغ ، وبحسبه أن يلقي كليمات ، لا يهم أن تقيم صلب الطالب ، ولكن المهم هو أن تبقى على صلب الأستاذ قائما . وإما لأن الأستاذ نفسه قد فقد بوصلته ولم يعد يدري أين يتجه ، وفى أي طريق يسير. وإما لأنه أصبح يرتجف حين يرى بريق السيف يُشهر فيُلْزم نفسه بالتواجد في المكان الآمن.

في دائرة أوسع ، قد تفرض ثقافة معينة من قبل مؤسسات الدولة قد تكون هذه الثقافة هي الطراز الأكثر صلاحية من وجهة نظر هذه

المؤسسات ، وقد تكون هذه الثقافة ذاتها هي الأكثر إفسادًا للأفراد والمجتمعات . أكثر من هذا قد نجد تخبطًا في السياسة الإعلامية والثقافية بين خطاب ينحاز للعقل والتنوير ، وخطاب يشايع الفكر الخرافي والأسطوري . وبين هذين الخطابين تتأرجح خطابات عديدة في الفضاء الواقع بينهما . أما أصحاب كل خطاب فيحاولون فرض رأيهم بالقوة . وأما انحياز المجتمع في هذه الظروف فسيكون إلى جانب الرأي المدعوم بالسيف الأكثر إثارة للفزع ، لا للرأي المدعوم بالدليل والبرهان .

قيل " إن أُسّ البلاء في مجال الفكر هو أن يجتمع السيف والرأي الذي لا رأى غيره في يد واحدة . فإذا جلا لك صاحب السيف صارمه وتلا عليك باطله ، زاعمًا أنه هو وحده الصواب المحض والصدق الصراح ، فماذا أنت صانع إلا أن تقول له " نعم " ، وأنت صاغر؟ هذه صورة رسمها أبو العلاء بقوله:

" جَلَوْا صارماً ، وتَلَوْا باطلاً وقالوا : صدقنا ، فقلنا نعم ! "[1]

إنه الإرهاب الفكري الذي يصادر حرية العقل ، ويمنح فئة ما حق وصاية زائفا على الآخرين ، بل قد تتعدد الفئات وتحتفظ كل منها بحقها في الوصاية . ويتحول المجتمع كله إلى أوصياء ، ويضيع

(١) إمام عبد الفتاح إمام : الطاغية ص ٢٣١

الموصى عليهم في الزحام ، أما الخطاب الذي تتبناه كل فئة ، فهو الخطاب الدوجماطيقي الذي تصور نفسه منفردًا دون غيره بالحقيقة . والقول بامتلاك الحقيقة هو أحد آيات التخلف ، ذلك أن الحقيقة تظل نسبية وكما يقول الشاعر :

" الحقيقةُ بيتٌ
ليس فيه مقيمٌ ولا جارٌ من حوله
ولا زائر " (١)

وهكذا نبدو جميعا بمنأى عن الحقيقة ، ما يريد أن يؤكد الشاعر عليه " هو أنه ليس بيننا من يمكنه ، أو يجوز له ، أن يدعى لنفسه أي امتياز معرفي على أساس أنه أوثق صلة بالحقيقة من سواه . لا يصدق فحسب أنه ليس بيننا من هو داخل الحقيقة (" مقيم " فيها) ، بل أيضا ليس بيننا حتى من لامس سطحها الخارجي أو اقترب منها (أي من جاورها أو زارها) . ما يبدو أنه يصدق علينا جميعا هو أنه غير متاح لنا النفاذ إلى الحقيقة . ولا شك أن المقصود هنا بالحقيقة الحقيقية في ذاتها ، الحقيقة المطلقة التي لا تتأثر بالظروف والعوارض " .(٢)

---

(١) أدونيس : الكتاب ص ٢٨

(٢) عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ " الكتاب " فصول ، مج ١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧ ص ٢٩٥

إن سيادة ثقافة النقل ليس في جوهرها النقي ، ولكن في تحريفاتها وتخريجاتها ، بل وفى تهويماتها وتخريفاتها ، وما استتبع ذلك من مجافاة لثقافة العقل قد أفضى إلى مشهد ثقافي كئيب حيث " مقص الرقيب يمزق الأفلام والتمثيليات والمسرحيات باسم السياسة مرة والأخلاق أخرى ، والدين مرات ... ، وأجهزة إعلام تبث خطابًا ، يغذى في الأفئدة روح التعصب ، وفى العقول بذور التقليد ، وصحف تغلق صفحات الأدب والفكر والثقافة في رمضان ، كما لو كانت تغلق القمقم على العفاريت التي تختفي في الشهر الفضيل . وأرصفة تحتلها كتب رائجة عن عذاب القبر ، وسؤال الملكين ، وحديث الذبابة وأفضلية النقاب على الحجاب ، وذم السماع ، وإلجام العوام عن الكلام لا ينافسها في الرواج سوى كتب الألغاز والأبراج ... ومصادرات متعاقبة للكتب " (١)

وعلى هذا النحو تتناغم المؤسسات الثقافية والتعليمية والإعلامية في منظومة واحدة ، بدعم من المنظومات التي تدور في هيكل الدولة - بشكل عام - تتناغم جميعا من أجل تعزيز الثقافة التسلطية وتدعيم أركانها ، وإذكاء مغيبات الوعي ومثبطات الهمة ، وهو تناغم وتآزر لم يحدث حتى في مواجهة المشروعات التي توصف بالقومية . في إطار

---

(١) جابر عصفور : " من التنوير إلى الإظلام " ، مجلة إبداع ، القاهرة ، أبريل ١٩٩٢ ، ص١٢ ، ١٣

هذا المناخ الثقافي يصبح الفكر ضربا من الكفر ، وأعداد المفكرين الذين دُونوا في قائمة الكافرين أكثر من أن تحصى . يقول الشاعر متهكما:

اتفكّرْ ؟ هذه وسْوَسَةٌ
استغفرْ واصرخْ :
يا أهلَ الإيمانْ ، احموني
داووني من فكري [1]

ويصبح الفكر مرضا يستوجب البحث عن طبيب لمداواته ، أما الطبيب هنا فيتمثل فيمن احتكروا الدين ، وأخرجوا سواهم من حظيرة المؤمنين . وبحسب الإنسان أن يفكر بنهج مغاير ، أو أن يجدف بقاربه في تيار لا يساير الثقافة السائدة – بحسبه أن يفعل هذا حتى يُسجّل اسمه في قائمة المارقين ، وأن تصبح أقواله وأعماله إثما من عمل الشيطان .

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد ، بل تصل سلطة الثقافة السائدة إلى حدود عمل الشاعر نفسه لتحدد له كيف يكتب وفى بعض الأحيان ماذا يكتب . ورغم كل ما يقال الآن عن تلك القطيعة بين المتلقي والقصيدة ، إلا أن شواهد كثيرة تثبت أن المبدع لا يستطيع بسهولة أن يتجاهل القارئ ، إن سلطة هذا القارئ تتسرب إلى وعى المبدع ، أو لا

(١) أدونيس : الكتاب ص ٦٠

وعيه لتُخضعه لمقتضى حالها في التلقي ، وليس أدل على ذلك من الخصائص الإنشادية التي تميز كتابة أدونيس أحد رواد الحداثة الكبار.(١)

وإخضاع المبدع لمقتضى حال القارئ يعنى أن هذا القارئ قد تحول إلى سلطة لا تراقب عمل المبدع فحسب ، بل تحدد له طريقة عمله " إن الكاتب يعي ، حسب مستويات متعددة ، وفى مختلف المراحل التاريخية ، صنف القارئ الذي يتوجه إليه بكتاباته ، وهذا الوعي يعيِّن العوامل الأخرى ، بلاغة وقوانين كتابته. (٢)

ومن هنا كان التساؤل الذي شغل أدونيس منذ بداياته في الكتابة ، ثم فرض نفسه عليه بإلحاح هو : " **كيف أحرر الشعري من الشرعي ، والجمالي من الأخلاقي – المؤسسي ؟** " ثم اقترن هذا السؤال بتساؤل أبعد هو: " لماذا تصر ثقافتنا على أن تُسَوِّغ ((المابعد) بـ (الماقبل)) ، وعلى أن تفسر الأول وتقومه ، انطلاقا من الثانى ؟ " (٣)

وهى جميعًا تساؤلات تعكس ما للثقافة السائدة ، في وجوهها غير الصحيحة ، وغير الصحية ، من سطوة وسيطرة ، إن مشكل الثقافة السائدة أنها حين أصرت على أن تسوغ ((المابعد) بـ (الماقبل))

---

(١) راجع في ذلك. محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، مساءلة الحداثة. دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ص ٤٧

(٢) محمد بنيس : ظاهرة الشعر العربي المعاصر ، مقاربة بنيوية تكوينية ، دار التنوير ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٥ ، ص ٣٣٩

(٣) أدونيس : مجلة فصول: الشرع والشعر ، مجلة فصول ، مج١١ ، ع٣ ، ص ٦٦

لم تكن مزودة بثقافة علمية تؤهلها للنظر الموضوعي إلى هذا (الماقبل) ولم يكن لديها أدوات التقطير التي بها تخلص جواهره من أعشابه وأوشابه ، بل إن الذي يفرض نفسه على الساحة الآن من هذه الثقافة هو تلك الأعشاب التي انتشرت واستشرت حين وجدت تربة الجهل والخرافة مهيأة ، وفى الوقت نفسه ذبل جوهر هذه الثقافة بفعل هذه الأعشاب الطافية التي حجبت عن الجوهر الهواء والضوء . وكان من الطبيعي أن ينعكس هذا على تكوين الإنسان الذي يُغطِّى انهياره الداخلي بقشرة ثقافية براقة ، وينتهي الأمر بأن ينفق حياته وهو يدور في إطار المبتذل والمكرور . أو قد يقع فريسة للصراع بين رغبة فطرية تجتاح كيانه في التعبير عما يزدحم به وجدانه ، وتلك الترسانة القيمية التي تترصده وتقمع حسه وشعوره . وغالبا ما ينتهي هذا الصراع لصالح ما رسخته الثقافة السائدة في العقول وفى الأفئدة. غير أن قلة قليلة هي تلك التي تستطيع أن تحسم الصراع لصالح الذات وما تنطوي عليه من حوافز ورغبـــات. يضيف أدونيس : " هكذا وجدتني أطيع حوافزي الداخلية ..

وجدتني أعمل على أن يكون ما هو خارج جسدي وتجربتي ميدان درس وتفحص واختيار ، وعليَّ أن أخترقه إن رأيت فيه ما يتناقض مع اندفاعاتي وتطلعاتي ، وهكذا ، وجدتني أفكر وأكتب ، تلقائيا ، ضد ثقافتي الموروثة " (١)

---

(١) نفسه : ص ٦٧

هل يمكن القول أن هذه الجملة الأخيرة التي يقر فيها الشاعر أنه بدأ يكتب ضد ثقافته الموروثة هي رد فعل لانحسار هذه الثقافة في دائرة ضيقة ، وحرمانها ليس فقط من أن تستفيد من غيرها ، بل حرمانها حتى من الاستفادة من ذاتها فيما يتصل بما تنطوي عليه من جوانب إيجابية مضيئة تعمل أول ما تعمل على تحرير الإنسان ، ليس من العبودية الخارجية فحسب ، بل فيما هو أجدى وأهم ، وهو تحرير الإنسان من العبودية الداخلية ، وهذا هو ما استشعره الشاعر في طفولته وهو يحكى عن أبيه : " غير أنني أقدّر الآن ، في ظل المسافة الزمنية والنفسية التي تفصلني عن هذا المناخ ، أن أعترف بأن أبي ، رغم أنه هو الذي درّسني القرآن واللغة العربية والشعر العربي في طفولتي كان ظلا جميلا في هذا المناخ ، كان من جهة صديقا أكثر منه سلطة أبوية ، وكان من جهة ثانية مسكونا بلطف التصوف ونعمته ، بتلك الغبطة التي تحرر الإنسان من داخل ، وتجعل فيه ينبوع محبة وتسامح وحرية " [1] لقد حسم الشاعر أمره ، وأدرك موقعه ، وحدد موقفه من ثقافته الموروثة . لكن تظل المشكلة الحقيقية في السواد الأعظم الذي لا يدرك أن هذه الثقافة التي يتحمس لها ، بل يبدو على استعداد للاستشهاد من أجلها – لا يدرك أنها لا مفعول لها في حياته ، وأنه لا يستجيب على صعيد هذه الحياة إلا لما يقربه أو يوصله بأسباب

(١) نفسه ص ٦٦

حياته. وعلى هذا " ينشأ الفرد مشطور الشخصية ، " ثقافته " شيء و " حياته " شيء آخر . في الأولى محاصر ، لا يقدر أن يفكر إلا مربوطا بحبل من خارج ... وفي الثانية يواجه ما لا يقدر أن يواجهه حقا إلا بالمغامرة والبحث والاعتماد على عناصر وقوى لا توفرها له " ثقافته " . من الناحية الأولى يعيش في سجن ، ومن الناحية الثانية يعيش في فضاء أشبه بفراغ الصحراء . إنه انشطار يقوده بالضرورة الغالبة ، الموضوعية ، إلى الحيلة ، يحتال على ثقافته لكي يحيا ، أو يحتال على نفسه لكي يساير ثقافته . يكتشف في الحالين أنه غير موجود إلا شكليا بالاسم " (١)

وهنا لا ندرى ، هل تجنى الثقافة على الإنسان ؟ أم يجنى الإنسان على الثقافة ؟ أم أنهما معا مجنُي عليهما من قبل سلطات تستفيد وتعيش على جثة الثقافة وجثة الإنسان ؟.

إن الوطن الذي ولد ونما في ظل موروث استعبادي هو وطن مأزوم. ولعل إدراك الشاعر لهذا هو الذي يدعوه إلى أن يقول:

وطنٌ لا يُولدُ ، او ينمو
في حضْنِ قصيدةْ ،
رئةٌ مسدودة (٢)

(١) نفسه ص ٦٧
(٢) أدونيس : الكتاب ص ٢١٢

والقصيدة هنا هي رمز لبكارة الإحساس وطهارة الروح ، فيما يعنى أهمية أن يُعطى الإنسان الفرصة لأن يولد ، ولأن ينمو في ظل ثقافة نقية خالية من التعقيد ، بريئة من ألوان الجمود التي تصيب الإنسان بالتحجر والتبلد ، فيصبح جثة هامدة أو رئة مسدودة. وهذا الإحساس ذاته هو الذي يجعل شاعرا يدعونا جميعًا أن نحرر أنفسنا ، وأن نستجيب لاندفاعاتنا الداخلية أكثر مما نستجيب لموروثاتنا الخارجية:

تعالَوْا نَكونُ كما تشتهي هذه الأرض
او نُشعِلَ النارَ فيها[1]

لقد ضاق الشاعر ذرعا بحياة بائسة ، وُلدت ونمت في ظل ثقافة بائسة ، ما هي بحياة ، وما هي بموت ، وأصبح موقفه أشبه بموقف هاملت حين صاح: " أن أكون أو لا أكون هذه هي القضية "

◆ ◆ ◆

وضعنا حجازي أمام أمرين : إما أن نكون ، أو أن نشعل النار في هذه الأرض لتحترق بما تحمله من قهر وكبت وزيف وخداع ، وحياة تنقصها الحياة. لكن هل يمكن حسم مثل هذه القضية بمجرد اختيار أحد الأمرين ؟ . إن المسألة شائكة ومعقدة ، بل بالغة التعقيد.

(١) أحمد عبد المعطى حجازي : كائنات مملكة الليل ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ ص ١٠

فلو أن إنسانا اختار أن يكون كما تشتهى هذه الأرض ، أي أن يُخلص لإنسانيته ولدوافعه وأن يستجيب لحوافزه وتجاربه ، فهل يمكن أن يتم له هذا بسهولة؟ وهل يمكن أن يستبدل بذاته القديمة البالية ، ذاتا جديدة لامعة تسعفه على أن يخلع عنه اهتراءات الذات القديمة بكل ما تنطوي عليه من موروثات سلبية ؟. وصعوبة الأمر هنا ، بل استحالته ناجمة من أن المسألة لا تتعلق بتغيير الذات الفردية ، لأنه لا أمل ولا جدوى من هذا التغيير ما لم يتغير المحيط الذي تسبح فيه الذات . كما أنه لا أمل ولا جدوى من أن توجد قطرة مياه عذبة في محيط مالح. أما عن الخيار الثانى ؛ وهو أن نشعل النار في هذه الأرض فهو لا يقل تعقيدا وصعوبة عن الخيار الأول. صحيح أن مثل هذه الأرض لا تُطْهُر إلا بالنار ، بل إنها في أمس الحاجة إلى مثل هذه النار. وحتى على مستوى الأرض بمعناها الحقيقي يصنع الفلاحون شيئا مثل هذا ، وذلك حين يشعلون النار فعلا بعد إتمام دورة أحد الزراعات ، وذلك تطهيرًا للأرض ، وضمانا لأن تكون الدورة التالية خالية من معوقات الإنبات. لكن رؤية الشاعر التي تأبى أن تحيا على أرض معاقة يجعله يرى أن إشعال النار فيها هو الحل ، وذلك إذا عجز عن أن يحيا الحياة الصحيحة التي يتمناها.

ولأن الخيارين اللذين يطرحهما الشاعر هما أدخل إلى باب الأماني منهما إلى باب الحقائق ، فإن ما يحدث هو أنه يقبل الحياة لا

كما يشتهي ، ولا كما تشتهي الأرض التي يعيش فوقها ، ولكن لأنه محكوم عليه بأن يحيا ، غير أنه يكتشف بعد فوات الأزمان أنه لم يحيا. يعرض علينا الشاعر هذه التجربة من خلال قصيدة " **الشعر والرماد** " [1]. وذلك حين يذهب إلى " **مانيلا** " فيكتشف أن الإنسان لم يزل قادرًا على أن يضحك وأن يحب الناس والحياة ، فيتحسس فمه فيجد أنه قد انعقد بضلالات الحكمة والحزن ، ويتحسس عينيه فيجد أن أستار القلق قد أسدلت دونهما ، ويتحسس جسده فيجد أنه قد تصلب في تابوت العادة والخوف . وحين يعود إلى وطنه يتوقع أن يسأله أصدقاؤه عن ذكرياته في " **مانيلا** " فيكون جوابه:

سأقول لهم :
لا تذكاراتِ معي ... لا ... بل أعطتني مانيلا
شيئًا من حكمةِ مانيلا
أعطتني أنَّ الفمَ لم يُخلقْ إلا للضَّحكِ الصافي الجذلانْ
أعطتني أن العينينْ
مرآتانِ يرى في عُمقِهما العشاقُ ملامحَهمْ
حين يميلُ الوجهُ الهيمانُ على الوجهِ الهيمانْ
أعطتني أنَّ الجسمَ البشريَّ
لم يُخلقْ إلا كي يُعْلِنَ معجزتَهْ
في إيقاعِ الرقصِ الفرحانْ

---

(1) صلاح عبد الصبور : الإبحار في الذاكرة ، دار الشروق ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ ، ص ١٩: ٢٢

درسٌ عَرَفتهُ روحي بعد فواتِ الأزمانْ
بعد أن انعقد الفمُ بضلالاتِ الحكمةِ والحزنِ..
وأُرخِي سترُ القَلَقِ الكابي في نافذةِ العينينْ
وتَصَلّبَ جسمي في تابوتِ العادةِ والخوفْ
بعدَ أن احترقتْ أو كادتْ بهجةُ عمري
إذ رَمَتْ الأيامُ رُمادَ حياتي في شِعْري
درسٌ عرفتُهُ روحي بعد فواتِ الأزمانْ.

يلوح لنا وجه الشاعر عقب قراءة هذا النص متألما وحزينا على هذا العمر الذي ضاع ، دون أن يعرف حكمة الحياة الحقيقية إلا " بعد فوات الأزمان " وبعد أن تجرع جسده ، وتشربت روحه الحكمة القديمة التي كان يظنها دواء فإذا به يكتشف في نهاية العمر أنها كانت داء ، وأي داء ؛ كانت سلاسل في يديه ، وقيودا في قدميه ، وتابوتا حديديًا صُبَّ جسده فيه ، حتى أضحى أشبه بإنسان آلي لا يتحرك إلا بالأوامر وفى الاتجاه المراد له أن يتحرك فيه . لقد نفذت سموم هذه الحكمة في مسام الجسد وفى خلايا الروح ، فدمرت هذا ، وخربت ذاك . وما أشبه هذه الحكمة بـ " الفيروس " الذي يصيب أجهزة الكومبيوتر فيدمر خلاياها بعد أن يعتدي على محتوياتها فيمحوها محوا ، مخلفا وراءه قطعة من الحديد تحمل شاشة معتمة لا تنبض بشيء.

لكن يبدو أن الشعراء الجدد قد وعوا الدرس ؛ وعوا أن مجاراة الثقافة السائدة في صورها السلبية يسلب الإنسان أجمل ما فيه ؛ يسلبه عقله ، ويسلبه إحساسه ، وذلك حين يُوَرَّثُ له العالم مع التوصية بعدم العبث به ، والإلحاح على أن هذا العالم الموروث قد بلغ غاية كماله وجماله ، وأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان ، أما الفكر فهو قرين الكفر ، والتجريب شقيق التخريب ، والخروج على الإلف هو خروج على الملة ، وهز الأكتاف للأعراف هو ازدراء للأسلاف . باختصار – لقد تسلموا قضية العالم محلوله من كل أطرافها ، فلم تعد بحاجة إلى إعادة نظر أو نقض أو استئناف.

نظر الشعراء الجدد إلى حكمة الأسلاف هذه على أنها باطل وقبض الريح ، ولن يكرروا ، ما استطاعوا ، خطأ سلفهم القريب ، ولن يقبلوا – ما أمكن – أن تعقد أفواههم " بضلالات الحكمة والحزن ، أو أن يسقط ستر القلق الكابي في نوافذ العيون ، أو أن تتصلب أجسامهم " فى تابوت العادة والخوف " .

تقدم لنا قصيدة " الحفل " [1] رجلا وامرأة يثرثران أثناء ذهابهما إلى حفل (الحياة) ، بما يعنى أنهما سيكونان بعد قليل في مواجهة رواده (السلطة الاجتماعية) ، لذا نراهما متوجسين من تلك الرقابة

(١) القصيدة لعبد المنعم رمضان: ديوان " الغبار " ، أو إقامة الشاعر فوق الأرض الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ ، ص ٣٠ . راجع تحليلا جيدا للقصيدة كتب صبري حافظ في مجلة " إبداع " ، عدد مارس ١٩٩٦ ص ٨٦-٩٢

المتوقعة من جانب هذا الجمع ، لكن يبدو أنهما كانا قد حزما أمرهما وحددا موقفهما من هذه السلطة التي تتظاهر بقيم شكلية في حين ينطوي جوهرها على زيف ، لذا نراهما وقد تركا نفسيهما على سجيتها متحررين من قيود هذه الرقابة ، في ذات الوقت الذي يبديان فيه ازدراهما لنسق الحب القديم ولغته العاطفية التي باتت – في نظرهما – مهترئة :

نستعين على اليأس
بالشعراء القدامى
نكون وحيدين في الليل
ليس جميلا سوى ان نكون وحيدين في الليل
نملأ كل الشقوق بآهاتنا
ونحاول ان نضع اللغة العاطفية
جنب الجدار
ونبول

وتذهب ثورتهما إلى أبعد ، حين يعتزمان حرق ماضيهما وما خلفه من حكمة كسيحة تضيّق الخطو ، وتعرقل السير . لقد قررا أن ينطلقا في الحياة لاستكشافها من خلال حواسهما وبمعزل عن الموروث الذي قد ينفي إرادتهما ويفرض عليهما تصورات قبلية . إن الشاعر هنا يتعامل مع محبوبته كما لو كانت قارة مجهولة ، وعليه أن يتعرف على

تاريخها بعد أن يستكشف تضاريس جسدها بنفسه. هل يجوز لنا أن نزعم بأن هذا القارة ليست سوى الحياة:

إننا ذاهبان
معي كتبي
سوف أحرق في كل أرض
أجاوزها
بضعة
لأرى كيف صارت تقاويم جسمك
كيف استقر الزمان به
فإذا نفدت كلها
سنكون اقتربنا من الحفل
وانصرفت ريحنا
هكذا
هكذا

❖ ❖ ❖

ولكن هل معنى هذا أن الشاعر قد استطاع فعلا أن يتخلص من خلاخيل ثقافته ، أم أن التجربة السابقة ليست سوى محاولة للهروب من قيود هذه الثقافة ، وبناء عالم وهمي يتحرر فيه منها إلى حين؟

كل ما يمكن أن يقال أن الشاعر الأكثر معاصرة أصبح أكثر وعيا ، لكنه لم يصبح أكثر تحررًا. هو فقط قد أصبح أكثر وعيًا

بضرورة تحرره ، أما الوصول إلى الحرية ذاته فهو أمر – كما سبق أن أسلفنا – بالغ الصعوبة والتعقيد. لذا يكشف الشاعر نفسه في موضع آخر من ديوانه وذلك حين يبدو في حالة عجز تام:

كأنما الأنسجة امّحت

ولم يعد بقدرة الأشياء ان تكون حرةً [(١)]

لقد تشيأ الإنسان بعد أن انطفأت فيه جذوة الحياة ، وكأنما امحت أنسجته وتهتكت أوصاله وتصلبت شرايينه. إن امرأ بلغ به الأمر إلى هذا الحال لابد عاجز عن أن يكون حرا. هو لون جديد من العبودية ، حيث تكون هذه العبودية نابعة من الداخل ، وذلك حين يفقد الجسد حيويته ، وتفقد الروح ألقها ، ويفقد الوجدان بريقه . وتهتك الأنسجة إلى درجة الامحاء إشارة لهذا الخراب الذي لحق بهذه الآلة الإنسانية – إن جاز التعبير – حين انقطع عنها تيار الدماء. غير أن هذا الإحساس بالعبودية النابع من الداخل ليس فطريًا ، أو مكونًا أساسيًا كان كامنًا في الإنسان ثم شب واستطال . ولكنه محصلة لتغذية قمعية خارجية وشحن تسلطي براني ، انتهيا بتدمير الإنسان من الداخل ، هذا التدمير الذي يعبّر عنه بمحو الأنسجة غير أن لحظة " المحو " هذه لا تلبث أن تعقبها لحظة " صحو " متمناة أو مشتهاة لأنها تبدو بعيدة المنال:

(١) عبد المنعم رمضان : الغبار ، أو إقامة الشاعر فوق الأرض ص ٤٠

" متى ترفرف الأيدي ، على مباهج الحضرة ، أو
متى مباهج الحضرة تستكين تحت رعشة الأيدي ،
فتعلو وتجمحا ؟ " (١)

" **الأيدي** " هنا مجاز مرسل علاقته الجزئية ، إذ يراد بها الأجسام التي تعد " الأيدي " جزءا منها . واختيار هذا العضو بالذات له دلالة ، فـ " اليد " هي واحدة من أكثر أعضاء الجسم في قدرتها الرمزية التعبيرية . وقد كان أرسطو يعتبرها " أداة كل الأدوات " واعتبرها بعض الفلاسفة تكاد تتكلم ، مثلها في ذلك مثل الفم ، فنحن نستخدمها في الطلب ، والوعد والوعيد ، والتوسل ، والإنكار والتعجب والموافقة الأيدي هنا ، بالنسبة إلى الشاعر وسيلة للاحتواء والإمساك بكل ما هو ملموس ومحدد ومحبب ويقيني ، إنه يناديها ويتعجل حضورها الحر الطليق ، ويعلن أن هذه الحركة الحرة للأيدي ، التي هي في الوقت نفسه حركة حرة للجسد كله وسيلته الخاصة للكرامة ، والاستقلال والبعد عن أن تكون يده مغلولة لأنها ليست حرة ، أو لأن يصبح الآخرون هم الذين يتحكمون فيها ويحركونها وفق إرادتهم " (٢)

أما الاستعارة الكامنة في صيغة " ترفرف " فتضع الأيدي المغلولة مكان الطيور المحبوسة في توقها إلى أن تنطلق من قيدها

(١) نفسه ص ٤٠

(٢) شاكر عبد الحميد : حلم عابر وجسد مقيم ، مجلة فصول ، مج١٥ ، ع ٢ ، صيف ١٩٩٦ ، ص ٢٢٣

وتتحرر من أسرها لتحلق على أجنحة المباهج الحاضرة ، إن الأجساد المغلولة تشتهى أن تتحرر من سجنها الذي طال والذي تأتى صيغة الاستفهام " **متى** " لتشي بدلالة طول الانتظار ، لاسيما حين تخضع نفس الصيغة للتكرار. إن الأجساد التي تصلبت في " **تابوت العادة والخوف** " ، والأيدي التي تجمدت في قفص القمع والقهر تهفو إلى أن تدب فيها الحياة لتعلن عن نفسها ، وتعبر عن معجزتها ، وما صيغ " رعشة ، ترفرف ، تعلو ، تجمح " إلا دليلاً على هذه الرغبة الكامنة في الجسد والتي تحن إلى أن تنتصر على عوامل إحباطها وقهرها . إنه نفس الجسم البشرى الذي لم يخلق إلا كي يعلن معجزته في إيقاع الرقص الفرحان في قصيدة " **الشعر والرماد** " غير أن عوامل القمع تنحرف بهذا الجسم عن أداء وظائفه الفطرية.

❖ ❖ ❖

تعد شخصية " **سعيد** " في مسرحية " **ليلى والمجنون** " نموذجًا جيدًا لما تحدثه ثقافة القمع موروثة كانت أو مكتسبة من تدمير روحي وهزيمة نفسية ينسحبان على الحياة كلها ، لقد انتهى " سعيد " مقهورًا عاجزًا مشلولاً غير قادر على فعل شيء ، لكن عجزه كان أكثر وضوحا حين عجز عن أن يتواصل عاطفيا مع " **ليلى** " التي كانت تتمناه ، كما " تتمنى النار النار " . نتعرف على نماذج من هذا القهر حين يسترجع سعيد ماضيه ، أو حين يفتح ما أسماه بـ " **غرفة تذكاراته السوداء** " ، فنطالع في المشهد الأول ما عاناه من وحدة وتعاسة عقب

موت أبيه مطحونًا بداء الصدر ، وليفيق الطفل ذو السنوات العشر على يد الأم تمسح خده ، قائلة : **أنا أمك وأبوك** .

في المشهد الثاني يبدأ الطفل معبرًا عن مخاوفه بقوله " **أمي أنا خائف ......** " وتحاول الأم أن تهدئ من روع ابنها ، فيعود الطفل في خمس لقطات جزئية أخرى ضمن ذات المشهد ليكرر على رأس كل لقطة عبارة " **أمي أنا جوعان** " فترد الأم بعبارات تكشف عن روحها المترعة بالحزن ، فقد نفذ ما لديها بعد أن باعت أثاث البيت قطعة قطعة ، ولم يعد لديها ما يباع ، وها هي تخاطب ابنها في حسرة:

لم يبق لنا مما يُعرض في السوق
إلا انت بسوق الخدامين
وانا في سوق الحب

ويكون السطر الأخير مقدمة لما سيتكشف عنه المشهد الثالث وذلك حين تبدو الأم في ثوب أحمر فقير محاولة أن توطن الطفل النائم بجوارها على أن يعتاد هذا " الرجل الطيب " الذي سيأتيهم كل مساء ، أوكل مساءين ، يحمل خبزًا وإدامًا .

في المشهد الرابع يدخل رجل غليظ القلب واللسان هائجا كالثور مبديًا استياءه من الولد الملتصق بأمه . تتوسل الأم إلى الرجل كي ينتظر حتى ينام الطفل ، لكنه لم يعبأ ، وهوى فوقها فيصرخ الطفل " أمي .. أمي " (١)

(١) صلاح عبد الصبور : ليلى والمجنون ص ٧٥: ٨٦

عند هذا الحد يغلق " سعيد " غرفة تذكاراته ويعود إلى " ليلى " ليستكملا الحوار:

ليلى : صنعتْ منكَ الأيامُ المرَّةُ إنسانًا حسَّاسًا
سعيد : صنعتْ منّى الأيامُ المرةُ إنسانًا مهزومًا
ليلى : لم لا تؤمنُ بالمستقبل
سعيد : بل إني أخشاه لأني أؤمن به
أؤمنُ أن لابد لكل زمانٍ من مستقبلْ
أوشكُ أحيانًا أن الحَظَهُ لَحْظَ العينْ
ولهذا فأنا أُبْصُره مُلتفًا في غيمٍ أسودْ
ليلى : كيف؟
سعيد : في بلدٍ لا يحكمُ فيه القانونْ
يمضى فيه الناسُ إلى السجنِ بمحضِ الصدفة
لا يوجدُ مستقبلْ
في بلدٍ يتمدَّدُ في جثته الفقرُ، كما يتمددُ ثعبانٌ
في الرملْ
لا يوجد مستقبل
في بلدٍ تتعرى فيه المرأة كي تأكل
لا يوجد مستقبل(١)

(١) صلاح عبد الصبور : ليلى والمجنون ص ٨٦ ، ٨٧

من الواضح أن الجراح الجسدية والنفسية التي تعرض لها سعيد غير قابلة للشفاء ، بدليل هذا العجز الذي يحسه وهو في شرخ شبابه. لقد كانت هذه الجراح محصلة لمعطيات الواقع الذي عاشه ، وجاءت النتيجة متسقة مع تلك المقدمات ، فكأن عجز سعيد أصبح قدرًا اجتماعيا لا فكاك منه . ساهم في تشكيل هذا القدر عناصر عديدة ، يأتي في مقدمتها موت الأب ، وهى ضربة نفهم أنها قدرية ، لكن السياق يتضمن بعض الإشارات التي تفيد بأن الظروف الاجتماعية السيئة قد عجلت بها ، نفهم هذا حين يقترن موت الأب بمصرع " طلاب شهداء كانوا يحتجون على شيء ما " ثم يقرر الشاعر بعد ذلك مباشرة بأنه يعرف هذا الشيء الآن ، أي بعد أن بلغ سن الشباب ، وفى السطر التالي مباشرة يذكر أن أباه قد مات " مطحون الصدر من الإعياء " ، فنفهم أن هذه الاحتجاجات التي راح ضحيتها بعض الشهداء كانت بسبب الأحوال الاقتصادية المتدهورة التي تسببت في موت الأب بداء الصدر. إن أول طعنة وجهت إلى صدر الطفل هي " **الخوف** " ، لذا نراه يصيح " **أمي أنا خائف** " والخوف هنا خوف مركب ، لا يرتد إلى مجرد موت الأب ؛ حصن الأمان ، ولكنه يرتد إلى اقتران هذا الموت الفردي بموت آخر جماعي ، الموت الأول بسيف القدر ، والموت الثانى بسيف السلطة ويظل شبح الموت بصورتيه مثيرا فزع الطفل وسالبًا إياه القدرة على الاستمتاع بالحياة . لكن إذا كان الطفل قد ذكر عبارة " **أمي أنا خائف** " مرة ، فقد كرر عبارة " **أمي جوعان** "

خمس مرات ، ليتأكد فقر الأسرة المدقع من ناحية ، ولتتأكد علاقة هذا الفقر بموت الأب من ناحية ثانية . ويجتمع قهر الفقر وقهر الخوف لإذلال الطفل وأمه ، لم يعد أمام هذه الأم إلا أن تعرض ابنها في سوق الخدامين ، أو تعرض نفسها في سوق الحب ، لكنها تفضل أن تصون ابنها ، وتعرض نفسها ، وتقبل الارتماء في أحضان رجل كانت تبغضه بغض الموت ، لكنه كان يأتي حاملا خبزا وإدامًا ، وبسبب هذا سيتعرض الطفل وأمه لقهر هذا الرجل ؛ **قهر باللسان** حين ينادى الطفل " **يا بن النجسة** " وينعت أمه بنفس الصفة " **في آخر زمن أتعلم من نجسة** " ، **وقهر بالحذاء** وذلك حين يتحسس بحذائه الغليظ بطن الطفل تارة وبطن أمه ثانية ممتنا عليهما بطعامه ، **وقهر جنسي** ، وذلك حين يرتمي فوق المرأة مثل ثور ، فتهرع بعد ذلك للحمام " لتستفرغ ما في معدتها من زادٍ أو ماء قد سممه ريقه "

كيف يمكن أن تكون نظرة هذا الإنسان إلى المستقبل ؟ إنه يتطلع إليه من واقع ظروفه فيجده ملتفا في غيم أسود ، وحين يسأل : كيف ؟ يجيب من واقع حياته . في بداية المسرحية يعرف " سعيد " أن الشرطة قد ألقت القبض على حسام وأنها تلهو به " كما يلهو المجنون بدمية " وذلك بسبب بعض مقالاته التي يصف " سعيد " أسلوبها بأنه " **أسلوب يستأصل ، لكن لا يلقي بذرًا** " [1] ، من واقع هذه الحادثة ومثيلاتها يعبر عن تصوره للمستقبل بهذه الصورة :

(١) راجع : ليلى والمجنون ص ١٠ ، ١١

في بلدٍ لا يحكمُ فيه القانونْ
يمضى فيه الناسُ إلى السجنِ بمحضِ الصدفة
لا يوجدُ مستقبلْ

ومن واقع الفقر الذي عاناه يقول:

في بلدٍ يتمدّدُ في جثته الفقرُ، كما يتمددُ ثعبانٌ
في الرملْ
لا يوجد مستقبل

ومن واقع قصة أمه مع الرجل الفظ يقول:

في بلدٍ تتعرّى فيه المرأةُ كي تأكلْ
لا يوجدُ مستقبلْ

يصبح طبيعيًا لمثل هذا الإنسان الذي تراكمت في نفسه كل هذه الطبقات من القهر أن يكون إنسانًا مهزومًا وعاجزًا عن إقامة علاقة عاطفية مع امرأة تتمناه كما " تتمنى النار النار " . وهو نفسه يعبر عن هذا العجز بقوله :

ليلى
إني رجلٌ مرهقْ
جاوزتُ العشرينَ ببضعِ سنينْ ،
لكنى اشعرُ اني مُتَغضّن

لا ، وجهي ، بل أعصابي وخيالي ودمائي
بل إني أحيانًا انظرُ في المرآة
لا أُبصرُ نفسي ، بل أُبصرُ مخلوقًا معروقاً هرماً
تتوكأُ كَتِفَاهُ على أقربِ حائط[1]

حين يؤكد " سعيد " أن الذي تغضّن فيه ليس الوجه الظاهر ، بل الأعصاب والخيالات والدماء ، وكلها عناصر داخلية ، فإنه يعنى أن التغضن قد تمكن منه ؛ إذ هو يسرى في الدماء والأعصاب ، ويمتزج بالخواطر والخيالات ، وهذا يؤكد جناية التراث القمعي عليه . وتتجاوب رؤية المسرحية بشكل عام في هذا الاتجاه، وهاهو " الأستاذ " – صوت المسرحية – يعلق على مشادة حوارية بين " زياد " و" حسان" يتبادلان فيهما التهم بالضعف والحقد والبغضاء قائلا :

لكن ما أحوجنا للحب
ما أحوجنا أن نسمعَ كلمات بريخت الطيب
" إنَّا حين أردنا تمهيدَ الأرضِ لينْبُتَ فيها الحب
ما اسطعنا من وطأةِ ميراثِ الماضي ...
أن نعرفَ حبَّ رفيقٍ لرفيقه " [2]

---

(١) نفسه ص ٥٧
(٢) نفسه ص ٤٠

بهذا التضمين من " بريخت " تصبح المسألة أكثر وضوحًا ، ذلك أن فداحة " وطأة ميراث الماضي " كانت أثقل من أن تزحزحها النوايا الطيبة والمحاولات الإيجابية لتمهيد أرض الحاضر ، فظل هذا الميراث الثقيل يقف مثل جدار سميك ليحول بين " حب رفيق لرفيقه "

فإذا أضفنا أن صلاح عبد الصبور قد تصرف في ترجمته ؛ ذلك أن الإشارة إلى الماضي التي أكد عليها الشاعر باعتبارها شيئًا جوهريًا في العجز عن تحقيق التواصل ، هذه الإشارة لا توجد – كما تذهب فدوى مالطي – دوجلاس – في النص الألماني الأصلي (١) ، فيما يعنى أن شعر " بريخت " قد طُوِّع لخدمة رؤية المسرحية. (٢) هذه الرؤية التي ترى أن الإنسان يمضى في هذه الحياة حاملاً ماضيه على كتفيه وبين أضلاعه ، وأن هذا الماضي يعوق حركة الإنسان في الحاضر وفى المستقبل إذا ما كان باهظا ، لأنه يمثل أقصى درجة اعتداء على الإنسان حين يشوه نفسه ومشاعره ودماءه وأعصابه وخيالاته وخلاياه ؛ فيعجز عن إقامة علاقة إنسانية صحيحة ، ناهينا عن عجزه عن أن يكون إنسانًا سويًا.

◆ ◆ ◆

(١) فدوى مالطي – دوجلاس : التحليل التضميني لمسرحية " ليلى والمجنون " مجلة فصول مج ٢ ، ع١ ، أكتوبر ١٩٨١ ص ٢٠٨

(٢) ليس شعر " بريخت " فحسب ، ولكن شعر إليوت (المسرحية ٩٢) ، وشعر شوقي (المسرحية ص ٤٤:٤٥ ، ص ١٤٢: ١٤٣) راجع المرجع السابق ص ٢٠٧ – ٢١٠



الفصل الرابع

الشاعر وسلطة أدوات السلطة

الشاعر وسلطة أدوات السلطة

في سعي السلطة لتدعيم أركانها وتعزيز هيبتها فإنها تستخدم بعض الأعوان الذين يساعدونها على تنفيذ مخططاتها وبلورة سياساتها. ويصبح هؤلاء هم العين التي بها ترى ، واليد التي بها تبطش ، والعقل الذي به تخطط والقلم الذي به تكتب. أما نظرة السلطة لهؤلاء الأعوان فإنها تختلف باختلاف نوع هذه السلطة؛ فهم خدم وعبيد لدى السلطة المستبدة ، وهم أدوات لتنفيذ ما يُطلب منهم لدى السلطة المتسامحة ، وفى كلتا الحالتين ، فإن هؤلاء الأعوان يستمدون من قربهم من السلطة سلطة يصبحون بموجبها متسلطين أو متسامحين مع غيرهم ممن يقعون في دائرة السلطة التي يحملون سيفها أو يلوّحون ببركاتها.

وهنا سنركز على بيان موقف الشاعر من ثلاث أدوات سلطوية تحرص السلطة على دعمها وهى:

١- سلطة شعراء السلطة .
٢- سلطة قضاة السلطة .
٣- سلطة حراس السلطة .

١ - سلطة شعراء السلطة

الشاعر الذي يعيش تحت جبة السلطة هو شاعر ساقط ...

نزار قباني

إذا كان المستبد فيما يقول عبد الرحمن الكواكبي -" لا يستغنى عن أن يستمجد [١] بعض أفراد من ضعاف القلوب الذين هم كبقر الجنة لا ينطحون ولا يرمحون ... " فإنه " يجرب أحيانا بعض العقلاء الأذكياء اغترارًا منه بأنه يقوى على تليين طينتهم وتشكيلهم بالشكل الذي يريد ، فيكونون له أعوانا خبثاء ينفعونه بدهائهم ، ثم هو بعد التجربة إذا خاب ويئس من إفسادهم يتبادر إلى إبعادهم أو ينكل بهم. ولهذا لا يستقر عند المستبد إلا الجاهل العاجز الذي يعبده من دون الله أو الخبيث الخائن الذي يرضيه ويغضب الله " [٢]

وهذا أمر طبيعي ، لأن العلاقة بين المستبد وأعوانه ليست علاقة أسوياء ، ولكنها علاقة تابع بمتبوع على الأقل من وجهة نظر المستبد ، أما أعوانه سواء أكانوا جهلاء عاجزين أم خبثاء خائنين ، فإنهم لا

(١) التمجد - كما يرى الكواكبي - " هو أن يصير الإنسان مستبدا صغيراً في كنف المستبد الأعظم " . وهو غير " المجد " الذي يعنى " إحراز المرء مقام حب واحترام في القلوب ... " عن الاستبداد والمجد " راجع " طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد ، ص ١٥٨ : ١٦٧

(٢) عبد الرحمن الكواكبي : " طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد " ص ١٦١

يستطيعون إلا أن يكونوا رهن إشارته كخاتم في إصبعه. وفي كل زمان كان الكاتب ، أو الشاعر واحدا من هؤلاء الأعوان ، إذ يتخصص في القيام إما بعمليات التبرير ، أو عمليات التجميل. " إن العلاقة المتبادلة – بشكل لا متكافئ – **بين سلطان يحتاج إلى التبرير ، ومبرر يحتاج إلى سلطان** ، هي في أساس استمرار الشكل المؤسساتي لمثقف السلطان والثقافة السلطوية ، وإذا كانت تلك الثقافة قد مزجت قديما ، بين السلطان والمقدس ، وقدست العارف الذي يقدس السلطان ، فإنها ، في شكلها الحديث ، واصلت سيرتها الأولى بعد أن غيرت القناع الذي يقع عليه التقديس. فقد كان المقدس يشير إلى شخص يقول بالجهاد ويمثل ظل الله على الأرض ، فانتقل في الزمن الحديث إلى جهاز الدولة الذي يكتسح في اتساعه المجتمع ويلغيه " (١)

أما شاعر السلطة فيستمد قيمته من مجرد إضافة اسمه إلى السلطة التي يتبعها (٢)، فيتحدث عنها بلسان العارف بأسرارها ، ويتحصن بدعمها له ، ولذلك فإنه يجيد القيام بدورين متناقضين: دور العبد المطيع ، ودور السيد المطاع ، ذلك " أن زمن المثقف المستبد يتواتر في لعبة مزدوجة يمثل فيها دور السيد ودود العبد معًا. يجعل عنصرًا اللعبة المزدوجة المثقف جزءًا من السلطة أو جزءًا في السلطة ؛ فهو

---

(١) فيصل دراج : " استبداد الثقافة ثقافة الاستبداد " فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، خريف ، ٩٢ ص ١٢

(٢) نذكر هنا قول شوقي في معرض الفخر بنفسه :

شاعرُ الأمير وما　　　بالقليلِ ذا النَّسَب

جزء من السلطة لأنه يكرس القمع ويؤكده ، وهو جزء في السلطة لأنه يمارس امتياز المرتبة " (١). لذلك فإنه لا يحظى بتقدير أو احترام حقيقيين ولكنه غالبا ما يكون موضع سخرية واحتقار. يقول نزار : " **إن الشاعر الذي يعيش تحت جبة السلطة ، هو شاعر ساقط ..** فالتاريخ لا يتذكر أبداً دراويش الشعر ، والجالسين طوال الوقت على أرصفة مدينة " نعم " حسب تعبير الشاعر يوفتشنكو .. إن الموقع الطبيعي للشاعر هو أن يسكن (فى جفن الردى وهو نائم) كما قال سيدنا أبو الطيب المتنبي . أما الشاعر الذي يستعمله السلطان كعلبة النشوق ... أو كالمسبحة .... ويستدعيه لإحياء حفلات الطرب ، فإن خدم القصر سيكنسونه صباح اليوم التالي مع قشور الموز " (٢)

أما السلطان فإنه ينظر إلى مثل هذا الشاعر وإلى غيره من أفراد الحاشية هكذا :

منذ أن جئت إلى السلطة طفلا
ورجال السيرك يلتفون حولي
واحدٌ ينفخ ناياً
وواحدٌ يضرب طبلا
وواحدٌ يمسح جوخاً
وواحدٌ يمسح نعلاً (٣)

---

(١) المرجع السابق ص ١٣

(٢) من حوار أجراه لامع البحر مع نزار قباني في مجلة " الشراع " العدد ٢٦٩ ، ١٨ / ٥ / ١٩٨٧

(٣) نزار قباني : السيرة الذاتية لسياف عربي ، ص ٧٤

أما البياتي فيرسم شاعر السلطة في صورة مهرج أو بهلوان يجيد أداء ألاعيبه في سيرك الحياة ، فهو ينثني ويغنى ويعزف ويأتي بالحيل العجيبة ، والمناظر الغريبة يسلى بها السلطان ، ويلتمس رضاه ، بل إنه على استعداد لعمل أي شيء ؛ أن يصبح قردًا ، أو حتى حماراً:

" مهرج السلطان
كان _ ويا ما كان
في سالف الأزمان
يداعب الأوتار ، يمشى فوق حد السيف والدخان
يرقص فوق الحبل ، يأكل الزجاج ، ينثني
مغنيا سكران
يقلد السعدان
يركب فوق ظهره الأطفال في البستان
يُخرج للشمس — إذا مدت إليه يدها - اللسان
يكلم النجوم والأموات
ينام في الساحات " (١)

وتتابع الأفعال " يداعب ، يمشي ، يرقص ، يأكل ، ينثني ، يقلد ، يركب ، يخرج ، يكلم ، ينام " في صيغها المضارعة تكشف عن نشاط هذا الشاعر وحيويته الزائدة ، وهمته العالية ، وإخلاصه لمولاه ،

(١)عبد الوهاب البياتي : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، جـ ٢ ، ص ١٤٩

وشغفه بنيل رضاه . لكن الأفعال نفسها بتعدد صيغها ، وتنوع فعالياتها وتوحي بأن الشاعر قد باع نفسه تمامًا ، وأنه قد تحول إلى آلة ، بعد أن انتهكت ذاتيته ، وأهدرت قيمته.

ويبدى البياتي إعجابه بناظم حكمت لأنه " **يعتقد أن البلية تأتي في غالب الأحيان من الأدباء الفاشلين ، الذين يتحولون إلى أداة قمعيه بيد السلطة** " (١). لذا نسمع البياتي يردد بأعلى صوته :

" فليسقطْ شعراءُ ملوكِ العصر الحجري ،
الببغاواتْ وليسقط شعراءُ الجنرَالاتْ " (٢)

وينقل " معين بسيسو " حقيقة إحساسه بشعراء السلطة عن طريق استدعاء شخصية المتنبي وسلب صفاته الإيجابية عن هؤلاء الشعراء من خلال توظيف بعض أبياته :

" يا أبا الطيب .. خصيان السلاطين ، وغلمان القياصر
كل ذي قرط وخلخال وعقد وأساور
كل من شَدَّهُ النخَّاسُ من وحل الضفائر
كل من لم يعرف الخيل ... ولا الليل ... وبيداء المخاطر
والقوافي ... وهي كالبيض البواتر
جاءنا يركب صهوات القصائد " (٣)

(١) عبد الوهاب البياتي : المصدر السابق ص ١٣٣
(٢) عبد الوهاب البياتي : مملكة السنبلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ٩٢
(٣) معين بسيسو : الأشجار تموت واقفة. دار الآداب . بيروت ١٩٦٦ ص ٨١

ويبرز الشاعر إحساسه هذا من خلال المفارقة بين أحد أبرز فحول الشعر العربي ؛ المتنبي (الذي ملأ الدنيا وشغل الناس) والشعراء الوصوليين الذين باعوا أنفسهم بثمن بخس. لذا " يضفي الشاعر ملامح الطرف التراثي سلبًا على الطرف المعاصر للمفارقة ، وهم الشعراء المتسلقون والدخلاء ، حيث نفى عنهم ملمحيْن أساسيين من الملامح التراثية لشخصية المتنبي ، وهذان الملمحان هما الشجاعة والأصالة الشعرية " (١)

إن الشعر الحقيقي يهجر شواطئ الراحة والأمان والاسترخاء ، ويبحر باحثا عن نشوته في المغامرة والمخاطرة ، في التمرد والثورة :

فالشعر هو العصيان
والفرح المكتوب عليه بأن يشقى في كل الأزمان
وحضور وغياب لطقوس الحب السرّي بنار الكلمات
فعلى الشاعر أن يختار :
ما بين ربيع الأرض المتمرد ، والعبد المخصي بباب السلطان
والطبل الأجوف والقيثار
والحلزون الأعمى والنمر الوثاب
والثائر والشحاذ " (٢)

---

(١) راجع هذه المفارقة بالتفصيل لدى د. علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة دار العلوم ، ط١: ١٩٧٨م ص ١٥١

(٢) عبد الوهاب البياتي : مملكة السنبلة ص ٩٦

وبالطبع فإن شاعر السلطة قد اختار أن يكون الشحاذ ، الحلزون الأعمى ، الطبل الأجوف ، العبد المخصي بباب السلطان . وهي صورة كريهة تجعل المثقف الحقيقي يتحصن بكرامته ويعتز بها كثروة تتضاءل إلى جانبها كل المنافع السلطانية. ومع هذا فإنه يعز على السلطة أن تجد شاعرًا يدير لها ظهره ، ويتعالى على مغانمها ، فتغازله بطريقتها ، قد يأنف ، فيظل قيثارًا ، نمرًا وثابًا. وقد يخضع فيصبح كلب حراسة ، أو شحاذًا. إن اشمئزاز الشاعر من شعراء البلاط ؛ أي بلاط ، يجعله يتخذ موقفا ليرد للشعر اعتباره وللشاعر سلطته :

لا يبوسُ اليدين شعري واحرى
بالسلاطين ، ان يبوسوا يديه ....[1]

واشمئزاز الشاعر كذلك من الشعراء الأبواق المأجورين هو الذي يمده بخطوط وظلال وألوان تلك الصورة الجميلة لواقع شعراء السلطة الدميم :

كهانُ الكلمات الكتبة
جهالُ الأروقة الكذبة
وفلاسفة الطلسمات
والبلداء الشعراء

(١) نزار قباني : قصائد مغضوب عليها ص ٤٧

جرذانُ الأحياء
وتماسيحُ الأموات
اقْعَوْا في صحن المعبد مثل الدببة
حَكُّوا اقفيتهمُ ، وتلاغوْا كذباب الحانات
لا يعرف أحدهمو من أمر الكلمات
إلا غمغمةً او همهمةً او هسهسةً او تاتاةً او فافاةً
او شقشقةً او سفسفةً او ما شابه ذلك من أصوات
وتسلّوْا بترامي تلك الفقاعات
لمّا سَكِروا سُكر الضفدع بالطين
طربوا بنعيق الأصوات المجنون
حتى ثقلت أجفانهم ، واجتاحتهم شهوةُ عربدةٍ فظّة
فانطلقوا في نبراتٍ مكتظة
ينتزعون ثياب الأفكار المومس والأفكار الحرة
وتلوك الأشداقُ الفارغة القذرة
لحمَ الكلماتِ المطعونْ
حتى ألقوا ببقايا قيئهم العفّن
في رحم الحقْ
في رحم الخيرْ
في رحم الحرية [1]

---

(١) صلاح عبد الصبور : ليلى والمجنون ص ٩٩ : ١٠١

لقد استطاع صلاح عبد الصبور أن يرسم ببراعة نادرة على لسان " سعيد " صورة كلية لشعراء وكتاب السلطة في كل زمان وفى كل مكان ، وهى صورة محتشدة بالتفاصيل التي يسهم كل منها بدوره في إبراز زاوية قبيحة لكتاب السلطة وشعرائها سواء من الناحية اللغوية أو الصوتية أو التصويرية . من الناحية اللغوية ثمة صفات مثل " كهان ، جهال ، بلداء ، كذبة... " ناهينا عن " قيئهم للعين " وأشداقهم " الفارغة القذرة " . أما من الناحية الصوتية فبحسبنا أن نشير إلى إيحاءات كلمتي " فظّة – مكتظة " وما تثيرانه من فظاظة هؤلاء الشعراء ، الذين ماتت مشاعرهم وتحولوا إلى ما يشبه الكائنات الشرهة ، فضلا عن تلك المقاطع المتكررة في الأصوات الصادرة عنها من غمغمة وهمهمة ... الخ ، والتي توحي بالعِيّ وتؤكد فظاظة المشاعر وغلظ الطبع . فإذا أضفنا إلى ذلك صوت " النعيق " المجنون الذي يطربون له ، وملاغاتهم التي تشبه ملاغاة ذباب الحانات ، يكون الشاعر بهذا قد رسم صورة صوتية تعبر عن تفاهة ما يصدر عن هؤلاء الكتاب والشعراء ، بل وعن وضاعته وحقارته ، أما الجانب التصويري فيقوم بدوره في تجسيد الوضاعة والحقارة والفظاظة سواء من خلال تشبيههم بالجرذان والتماسيح والدببة والضفادع وذباب الحانات . أو من خلال الاستعارات حيث يبدون وهم " ينتزعون ثياب الأفكار المومس والأفكار الحرة " وحيث تلوك أشداقهم الفارغة القذرة " لحم الكلمات المطعون " وحيث

يلقون ببقايا " قيئهم العنين " في " رحم الحق " و" رحم الخير " و" رحم الحرية " .

ما كنت أود أن أعلق على هذه الصورة النادرة ، ذلك أن أي تعليق عليها ينال من جمالها ، إن لم يفسدها. وهى لذلك تظل أشبه بوثيقة إدانة فنية لكل شاعر أو كاتب يبيع نفسه حين يرتمي على أعتاب بلاط السلطة ؛ أي سلطة.



٢ - سلطة قضاة السلطة

في بلدٍ لا يحكمُ فيه القانون
يمضى فيه الناسُ إلى السجنِ
بمحض الصدفة
لا يوجدُ مستقبلْ
صلاح عبد الصبور

يقول جون لوك : " يبدأ الطغيان عندما تنتهي سلطة القانون " . وهذه حقيقة ؛ لأن الطغيان في أي شكل من أشكاله هو خروج على القانون ، ويستحيل أن يكون ثمة اعتبار للقانون في وجود الطغيان ؛ ذلك أن الطغيان سيدأب في البحث عمن يضفي على ممارساته صفة الشرعية ولما كان القاضي هو حارس القانون وحامل ميزانه والمؤتمن على تطبيقه ، فإنه من الطبيعي أن يلتف الطاغية حوله لاحتوائه أو شرائه . وهنا تقع الكارثة ، ويكون شقاء الإنسان .

لقد " أثبت الحكماء المدققون بعد البحث الطويل العميق ، أن المنشأ الأصلي لكل شقاء بنى حواء هو أمر واحد لا ثاني له ، ألا وهو وجود السلطة القانونية منحلة ولو قليلا ، لفسادها ، أو لغلبة سلطة شخصية أو أشخاصية عليها " (١). وهنا يفقد الناس الثقة ، ليس في الحاضر فحسب ، بل في المستقبل أيضاً . وكما يقول الشاعر :

---

(١) عبد الرحمن الكواكبي : أم القرى (ضمن الأعمال الكاملة) ، دراسة وتحقيق د. محمد عمارة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ (يوليو١٩٧٥) ص ٢٦٠

في بلدٍ لا يحكمُ فيه القانون
يمضى فيه الناسُ إلى السجن بمحض الصدفة
لا يوجدُ مستقبلْ .[1]

ولأن الفن بصفة عامة يمثل سلطة فكرية تنويرية ، فمن الطبيعي أن ينشأ صراع بينه وبين الأبنية الاجتماعية والدينية " وهو صراع يحاول فيه الفن أن يثبت وجوده الأصيل ، وتحاول فيه هذه الأبنية أن تثبت سيطرتها على الفن ... ففي فجر العقل البشرى تحدث أفلاطون عن توجيه الفن ... وحرّم أن يُطْلع الشاعر أحداً بصفة شخصية على قصائده ، ما لم تكن قد عُرضت على القضاة المختصين بهذه الأمور ، وعلى حراس القانون فأجازوها رسميا " [2] وعلى هذا لم يكن سيف القاضي وحده هو المسلط على رقبة الشاعر ، بل أيضا سيف الأوصياء على الدين والقيم والأخلاق ؛ كل منهم يحاصر القصيدة باسم التقدم ، أما القصيدة فليس من حقها ، وليس في قدرتها أن تستشرف آفاق هذا التقدم !. إن هذا التدخل السافر من غير أهل الاختصاص جعل شاعرًا مثل صلاح عبد الصبور يتخيل – ساخرًا – إحدى قصائد اليوت وقد وُضعت في قفص الاتهام بدعوى رجعيتها والمضي في محاكمة

---

(١) صلاح عبد الصبور : ليلى والمجنون ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ص ٨٧
(٢) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر (ضمن ديوان صلاح عبد الصبور) ، المجلد الثالث ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٧ ص ١١٠-١١١

القصيدة من قبل هيئة القضاة الثلاثة ، إذ يحاول كل منهم أن يحاكمها من خلال مفهومه هو للتقدم . ويُخنَق صوت القصيدة ؛ الصوت الوحيد المسكون بهاجس التقدم ، وسط ضجيج الأصوات الزاعقة الفاقعة ، والصارخة باسم التقدم . تبدأ هذه الصورة بحديث رئيس القضاة إلى القصيدة على النحو التالي :

- **يا قصيدة الأرض الخراب .. إننا نقيم عليك الدعوى ، ونطلب شنقك .**

فتقول القصيدة التعيسة :

- **وباسم من يا سيدي القاضي تقيم عليّ الدعوى .. أتُراني اضطربت فيَّ صورة ، أو اختلّ نغَم ، أو التوى حرف ، أو أَسفَّت لغة ..**

فيقول القاضي بلهجة يشيع فيها اليقين العظيم :

- **هذا كله لا يعنيني ، إنّ هذا كله إلا ألوان من الحلي البراقة تموهين بها علينا ، ولكنك تخفين وراءها سماً زعافاً ، ما تكاد الإنسانية تشرب منه حسوة ، حتى تضطرب خطاها ، ويصفر لونها ، وتضيق أنفاسها ، ويعتل قلبها البرئ الصغير ، وقد تهلك عندئذ خضرة المزارع ، وتهمد أصوات المصانع ، وتفلس المتاجر ، وتهوى العمائر .**

إننا نقيم عليك الدعوى باسم التقدم ...

فتقول القصيدة محتجة في صوتها الواهن :

- **ولكن هذا يا سيدي ما كنت ادعو إليه ، الست أندد بفقدان القدرة على الاهتمام ، وبالحياة المتسيبة المتفككة وبالعلاقات المزيفة بين البشر . الست اندد بالموت في الحياة حين يعجز الإنسان ان يرتفع من مستوى السائمة إلى مستوى الإنسان الكامل . ألست أسخر بسوقية الرجال وابتذال النساء . الست أتحدث عن الجدب الذي ألم بالأرض حين افتقدت صدقها ونقاءها .**

اتراني حين أتحدث عن ذلك كله مندّدة به ، لا ادعو إلى أن يتجاوز الإنسان متقدماً إلى آفاق جديدة .. اليس هذا تقدماً.

فيجيب القاضي ضيق الصدر :

- **لا .. ليس هذا هو التقدم .. التقدم هو أن تسود الطبقة العاملة ..**

وهنا يتنحنح قاضي اليمين محتجاً ، ويقول :

- **لا .. يا سيدي القاضي .. إن التقدم هو أن تسود الأخلاق .. الشرف والعفة والأمانة واحترام زوجات الآخرين ، وعدم النظر إليهن بشهوة ، فإن من نظر إليهن بشهوة ..**

وهنا يهيب قاضى اليسار قائلاً :

- لا .. لا .. ليس هذا أو ذاك بالتقدم .. إن التقدم هو سيادة القانون ، وسيطرة الدولة الرشيدة على أهلها ، وتوجيههم لرفع شأن دولتهم الخالدة ، بغض النظر عن ذواتهم الصغيرة ، وإخضاعهم لتوجيه أخ كبير عادل يقودهم إلى استرجاع أمجاد ماضيهم ، وإحياء مآثر أسلافهم العظماء ..

ومالت رءوس القضاة ، وتلامست وتفرقت ، وتلامست وتناطحت ، وافترقت ثم تلامست ، ثم ما لبثت القاعة أن ضجت بالأصوات الصارخة .. لا .. لا .. ليس هذا هو التقدم ..

- إن التقدم هو ..
- إن التقدم يتلخص في ..
- إن التقدم سبيله هو ..
- لا بد لكي يتحقق التقدم من ..

وهنا أعلن القاضي فض الجلسة [1].

❖ ❖ ❖

(١) المرجع السابق ص ١١٤-١١٦

ولم تزل هذه الصورة تتكرر مع كل عمل أدبي يرى فيه الأوصياء هدماً للقيم وتدميراً لمنجزات التقدم . في ظل هذا المناخ الخانق للتقدم الحقيقي وليس الشعاري يتساءل أحد الشعراء مستنكراً : " بأي حق ، واستناداً إلى أي معيار ، أو أية حجة قانونية تجرم قصيدة تنهض أساسياً على المخيلة ؟ كيف تقاس " المدونة الشعرية " على " المدونة القضائية " ؟ وكيف تُخضع الأولى للثانية؟ كيف نجعل " الشرعة الحقوقية " معياراً نحكم به على " الشرعة الشعرية ؟ (١)

غير أن الشرعة الحقوقية لا تتدخل في الشرعة الشعرية إلا بإيعاز من السلطة السياسية التي تحرص على أن يدخل النشاط الشعري ضمن النشاطات الأخرى التي تهيمن عليها ، وتلوِّح لها بعصا الأبوة كي تلزم حدود الأدب وخطوط التهذيب .

❖ ❖ ❖

وإذا كان الشاعر معنياً برصد موقفه هو – كشاعر – من سلطة القضاء ليظهر إلى أي مدى يُتَّخذ من هذه السلطة أداة لقمعه ، ووصية على إبداعه ، فإنه معنى – من ناحية أخرى – برصد موقفه من هذه السلطة من حيث مدى تطبيقها لقيمة " العدل " المخولة بحراستها والمؤتمنة على تطبيقها .

(١) أدونيس : الشرع والشعر ، مجلة فصول ، المجلد الحادي عشر ، العدد الثالث ١٩٩٢ ، ص٩٢

تطالعنا في البداية صورة القاضي " ابن سريج " الذي لا يخضع إلا لسلطة ضميره ، في مواجهة صورة القاضي " أبوعمر " الممالئ للسلطة ، والذي كان قد حكم على " الحلاج " قبل أن يعقد المحاكمة مجاراة لرغبة " السلطان " غير أن " ابن سريج " يواجه مراوغته بسؤال واضح :

قل لي في لفظٍ واضحْ
هل نحنُ قضاةٌ باسم الله
أم باسم السلطانْ ؟

وإزاء هذا الوضوح لا يستطيع " أبو عمر " أن يجيب سوى بقوله: " بل قل أنت " . ويهرب من الإجابة عن السؤال بسؤال يرى أنه قد يسبب حرجاً لابن سريج :

او تنكر ان السلطان خليفة رب الأكوان على الأكوان ؟

وهو بهذا يكشف عن دوره ، إذ ينبغي أن تأتى أحكامه وفقاً للإرادة السلطانية ، لاسيما أن السلطان – كما يرى – هو خليفة الله ، وعصيانه بهذا المعنى هو عصيان لله . غير أن " ابن سريج " يجيبه على تساؤله بقوله : " هذا السلطان العادل ... "

ويجد " أبو عمر " في هذه الإجابة فرصة للمداورة والمناورة لعله يوقع الرجل فيرد :

أو تبغي ان تدفع عن مولانا صفة العدل ؟

لكن " ابن سريج " يرد بكياسة :

بل ارجو ان أثبتها له .

وإزاء هذه المراوغات من جانب " أبو عمر " لتزييف صورة العدل يجدها " ابن سريج " فرصة لتلقينه درساً في ماهية العدل :

" ليس العدل تراثا يتلقاه الأحياء عن الموتى
او شارةَ حُكمٍ تَلْحقُ باسم السلطان إذا
ولى الأمر
كعمامته أو سيفه ...
العدل مواقف
العدل سؤالٌ أبدى يُطرح كل هنيهه
فإذا أُلهمت الرَّدَّ ، تشَكَّل في كلماتٍ اخرى
وتولَّد عنه سؤالٌ آخر ، يبغى ردًّا
العدل حوارٌ لا يتوقفْ
بين السلطان وسلطانه " [(١)]

ويحمل هذا القول الصارم بين ثناياه رداً بليغاً على لزوجة أقوال " أبو عمر " وميوعتها وذلك حين يريد أن يجمد صفة " العدل " وليثبتها مجاناً للسلطان بدعوى أنه خليفة الله ، وليعلمه " ابن سريج " بأن العدل

---

(١) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج (ضمن ديوان صلاح عبد الصبور) المجلد الأول ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٢ ص ٥٧٢-٥٧٣ ، أما الاقتباسات السابقة ص ٥٧١-٥٧٢

يتجسد من خلال المواقف التي تتجدد ، لأنه سؤال أبدى وحوار لا يتوقف .

◆ ◆ ◆

وإذا كان " ابن سريج " يتحدث عن العدل بشكل تجريدي في المثال السابق ، فإن " الحلاج " يتحدث عنه متجسداً في شخص " الوالي " في المثال التالي :

" .. إن الوالي قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه ؟ (١)

ثم يفصل هذا القول – فيما بعد – على هذا النحو:

فالوالي العادل
قبسٌ من نور الله يُنوِّرُ بعضاً من أرضه
أما الوالي الظالم
فستارٌ يحجبُ نور الله عن الناس
كي يفرخَ تحت عباءته الشر " (٢)

يبدو للوهلة الأولى أن القول الأول يتناص مع الحديث النبوي " إن في الجسد لمضغة إذا صلحت صلح الجسد كله ، وإذا فسدت فسد الجسد كله ؛ ألا وهى القلب " وهو تناص في موضعه حيث يحرص الشاعر على أن يستند إلى منطق ديني يقنع الوالي ، ويمهد بالتالي لما سوف يسوقه من نصائح في هذا الشأن .

---

(١) نفس المصدر ص ٤٤٧
(٢) نفس المصدر ص ٥٣٧ – ٥٣٨

من الناحية الأسلوبية يقرن الشاعر بين الخبر والإنشاء ، ذلك أن الإنشاء في الجملة الثانية (هل تصلح إلا بصلاحه ؟) بما تفيده من نفى يخفف من حدة التقرير في الجملة الأولى " إن الوالي قلب الأمة " . يفيد التناص في تجسيد المعنى ، وذلك حين يصبح مكان الوالي من الأمة أشبه بمكان القلب من الجسد ، ثم يصبح الوالي هو القلب في جسد الأمة ، وحينئذ ينطبق عليه حكم الجملتين الشرطيتين ؛ إذا صلح صلح الجسد كله ، وإذا فسد فسد الجسد كله .

لكن هاتين الجملتين الأخيرتين من الحديث يتناصان مع جملتي الاقتباس الثاني ، على الترتيب ، أبعد من هذا ؛ لو قسمت كل جملة من الجمل السابقة إلى جزئيها ، فإن كل جزء يتناص مع الجزء المناظر له وعلى هذا فإن الاقتباسين يتناصان مع الحديث . ويمكن رصد هذه التناظرات على هذا النحو :

المقطع الشعري	الحديث النبوي
إن الوالي قلب الأمة هل تصلح إلا بصلاحه ؟	إن في الجسد لمضغة (ألا وهى القلب) إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله
فالوالي العادل قبس من نور الله يُنوّر بعضا من أرضه	إذا صلحت صلح الجسد كله
أما الوالي الظالم فستارٌ يحجب نور الله عن الناس كي يفرخ تحت عباءته الشر	وإذا فسدت فسد الجسد كله

١- سبقت الإشارة إلى أن الجملة الإنشائية (هل تصلح إلا بصلاحه ؟) تفيد النفي ، أي أن معناها يصبح : " لا تصلح الأمة إلا بصلاح الوالي " . غير أن هذه الجملة تستدعى على الفور نقيضها : " لا تفسد الأمة إلا بفساد الوالي "

٢- يحمل القول الشعري الأول الدلالة المركزية ، بينما يأتي القول الثانى بمثابة تنويعات شارحة وموضحه لهذه الدلالة لذا ترد الدلالة المركزية في قالب لغوى خالٍ من الصور لأنها تركز على حقيقة ، في حين ترد التنويعات الشارحة مصبوغة بصور تشبيهية واستعارية لتلقى مزيدا من الضوء الدلالي على الحقيقة المركزية ، فضلا عن وظيفتها الجمالية .

ساعد هذا التناص على إبراز رؤية الشاعر التي يؤمن بها ، وهى أن صلاح الأمة مرهون بصلاح الحاكم ، كما أن فسادها متعلق بفساده. يتأكد هذا من خلال الحوار بين " ابن سريج " و " الحلاج " :

ابن سريج : هل أفسَدْتَ العامةَ يا حلاجْ .

الحـــلاج : لا يُفسدُ أمرَ العامّةِ إلا السلطانُ الفاسدْ يستعبدهمْ ويُجوّعهمْ (١)

---

(١) مأساة الحلاج ص ٥٨١-٥٨٢

أما القاضي " أبوعمر الحمادي " فيؤكد في أكثر من مناسبة أن الخليفة إن هو إلا مبعوث العناية الإلهية ، نسمعه يقول أثناء محاكمة الحلاج :

" ... اللهُ تبارك وتعالى
قد ثَبَّتَ في كفِّ خليفتنا الصالح – أبقاه الله –
ميزانَ العدلِ وسيفه " (١)

ولنلاحظ هنا أن الخليفة – مقترنا بالصفة التي خلعها الشاعر عليه – محاط بلفظ الجلالة ، هذا اللفظ الذي يأتي أولا في سياق ظاهره تقديس لله (تبارك وتعالى) وباطنه خلع هذه القداسة على الخليفة ، فالقاضي لا تهمه قداسة الله إلا بالقدر الذي يُخلع منها على الخليفة ليصبح مرتديا لعباءة الله وقابضا في كفه على قوة إلهية ، أليس الله هو الذي ثبت هذه القوة في كفه ؟!

ثم يأتي لفظ الجلالة ثانيًا في سياق دعائي (أبقاه الله) لتظل سلطة الخليفة منيعة محصنة ، مكلوءة بعين الله من أمام ومن خلف ، من قبل ومن بعد .

لكن القاضي " أبوعمر الحمادي " لا يدرى أنه وهو يدعى أن الله قد ثبت في كف خليفته ميزان العدل وسيفه – لا يدرى أنه يكشف صورة هذه السلطة القبيحة التي تصر على أن تجمع في يدها كل

(١) نفسه ص ٥٦٣

السلطات . إن عبدالصبور يدين بهذا الموقف " حرص الدكتاتورية المعاصرة على تجميع كل السلطات في قبضتها ، واستحالة قيام قوة تجمع في يدها كل السلطات على العدل " (١)

لذا يكون رد الحلاج على القول السابق للقاضي هو :

لا يجتمعان بكفٍّ واحدة يا سيد .

لكن إذا كان القاضي حريصًا على أن يَظْهر الخليفة على أنه يحكم بقوة التفويض الإلهي ، فليس ذلك إلا مقدمة لأن يُطلق الخليفة يده في البلاد والعباد ، ولتقبض هذه اليد من بعد على جميع السلطات :

أبوعمر : يا حلاج .. أتدرى لم جئت هنا ؟

الحلاج : ليِّتِمَّ الله مشيئته يا سيد

أبوعمر : هذا حق ..

والله تبارك وتعالى

قد ثبَّت في كف خليفتنا الصالح — أبقاه الله — ميزانَ

العدلِ وسيفَه

الحلاج : لا يجتمعان بكفٍّ واحدةٍ يا سيد " (٢)

---

(١) على عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . طرابلس ، ليبيا ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ٣٣٦

(٢) مأساة الحلاج ص ٥٦٣

يكشف القاضي دون أن يدرى دكتاتورية السلطة ، وذلك حين تجمع في يدها بين السلطة القضائية (ميزان العدل) ، والسلطة التنفيذية (السيف) ، وهى مفارقة مضحكة تستدعى إلى الأذهان مقولة " .. وأنت الخصم والحكم " ، الأمر الذي يجعل الحلاج يكشف التناقض الذي تنطوي عليه العبارة من خلال رده : " لا يجتمعان بكف واحدة يا سيد " . ويلفت النظر في هذا الحوار طبيعة الخطاب القمعي ؛ وذلك حين يحرص القاضي على التأكيد بأن (الله سبحانه وتعالى) هو الذي منح الخليفة " ميزان العدل وسيفه " وليس أحد من البشر ، وهو قول يومئ بأن الخليفة (الصالح) هو ظل الله على الأرض ، وأنه مبعوث العناية الإلهية لتنفيذ كلمة السماء على الأرض . إن صياغة الجملة بهذا الشكل تضفى على الحاكم صفة القداسة ، وتوهم بأنه لا يقضى برأيه ، وإنما بحكم الله .

لكن صفة (الصالح) لا تخلو من مراوغة ، ذلك أنه لو صح أن الله سبحانه وتعالى هو الذي ثبت في كف الخليفة ميزان العدل وسيفه ، ما كان الخليفة في حاجة إلى هذه الصفة ، لأنه ليس من المعقول أن يضع الله ميزان العدل وسيفه في كف رجل غير صالح ، غير أن عدم ثقة القاضي في صحة الصفة التي ينسبها إلى الخليفة هي التي تقوده لتأكيدها ، وكأنه – دون أن يدرى – يكشف كذبه ونفاقه .

والقاضي في مسرحية " محاكمة رجل مجهول " لا يختلف كثيرًا عن " أبوعمر " في " مأساة الحلاج " فالأول مثل الثانى ، يتحايل لينتزع اعترافا من المتهم يسوّغ له الحكم عليه بما يُطَيِّب خاطر السلطة ، ويُرضى نزعتها في إهدار كرامة كل من تسوّل له نفسه الوقوف في طريقها ، أما التهمة هنا فهى في " **حيازة الكتب** " ومن الطبيعي أن تشكل الكتب باعتبارها مصدرًا للثقافة خطرًا على الطاغية ، فمن قبل قال هرمان جورنج : " عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي " [1] . وها هنا يحقق القاضي مع المتهم فيما ضبط متلبسا به من حيازة (الكتب) :

المتهـــم : أنا أجمعها كيما اقرأ فيها

القاضي : تعترف إذن

المتهـــم : أعترف بماذا ؟

القاضي : انك تقرأ

المتهـــم : هل هذا جرم ؟

القاضي : هل أنت " مسقف " ؟

المتهـــم : لا .. بل ابغى ان اتثقف

عضو اليسار : (يميل فيهمس كلمات في اذن القاضي)

---

(١) راجع صلاح عبد الصبور : مسافر ليل ، دار الشروق ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٦ ص ٢٨

القاضي : " يتسقف " يعنى يتوارى في الأمكنة المسقوفة يلغو في الأوضاع ، يهمس حتى لا تسمعه الجدران .[1]

وهكذا يكشف الحوار جانبًا قبيحًا لوجه السلطة التي تتفنن في تلفيق التهم ، ولو أدى الأمر إلى التلاعب بالكلمات ، ولم لا ، وهذه السلطة نفسها هي التي لعبت وتلاعبت بكل شيء . في نظر هذه السلطة تصبح الثقافة تهمة وتصبح حيازة الكتب – لا المخدرات – شرًا يستوجب التصدي له واستئصاله .

على أن العبارة الأخيرة التي وردت على لسان القاضي تستوجب التوقف أمام بنية كلماتها . في الكلمة الأولى " **يتسقف** " يتعمد القاضي قلب " الثاء " إلى " سين " فيتحول مدلول الكلمة من سقف معنوي يغطى به الإنسان جهله إلى " سقف " مادي " يتوارى " تحته ، ولا يخفى ما في الكلمة الأخيرة من شبهة إدانة تستشف من هذا الخجل الذي تبدو أماراته على من ارتكب جرما يجعله " يتوارى " في الأمكنة المسقوفة . لكن إذا كان (تزوير) بنية الكلمة من جانب القاضي يخدم غرضه في تلفيق التهمة ، فإنه من حيث لا يدرى يدين السلطة ويكشف وجهها القبيح المولع بتتبع أسرار الناس تحت الأسقف و خلف الجدران ، كما

(١) عز الدين إسماعيل : محاكمة رجل مجهول ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ص ١٥-١٦

يكشف هذا الخطر الذي تفرضه السلطة لتكميم الأفواه ومصادرة حرية التعبير إذ يصبح من اليسير على القاضي الضليع في تزوير بنية الكلام ليتغير مدلوله وفقا لمشيئته – يصبح من اليسير عليه أن يحكم على الكلام العادي الذي يتفوه به الناس بأنه " لغو " ، ويتحول على الفور المدلول الحيادي أو الإيجابي للكلمة ، إلى مدلول منحاز وسلبي . لكن إذا كانت صيغة الفعل " **يلغو** " تكشف بهلوانية سلطة القاضي ومرونته في تلفيق التهم ، فإن صيغة الفعل " **يهمس** " تبرز مساحة القمع التي تلجئ الإنسان إلى الهمس بدلا من الكلام ، في ذات الوقت الذي تبرز فيه دمامة وجه السلطة حين تصادر أبسط حقوق الإنسان ، وهى الكلام فضلاً عن ملء كيانه بالرعب ؛ هذا الرعب الذي يجعله يتصور أن الحيطان لها آذان .

فى قصيدة " حكم ملكي " نشهد صورة ملك طاغية يحكم بالشريعة العمياء[1] ولا يحلو له النوم ، إلا بعد أن يذل رعيته بنشر الرعب والخوف في أفئدتهم ، ورغم أنه ينام كل ليلة بحضن جارية ، إلا أن القضاة يشهدون له بالعفة ، بل بأنه أعف من حكم :

" قانون دولتي :

الخوفُ حارس السلطانْ

---

(١) راجع تعليقا على القصيدة للدكتور طه وادي : جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٩ ص ٦٣-٦٤

انام كلَّ ليلةٍ بحضن جاريةْ
ويشهد القضاةُ :
بأنني أعفُّ ن حكم " (١)

ويتكرر مثل هذا الموقف ولكن من جانب الشعراء الأبواق الذين يبكون الملك الطاهر حتى في الموت ، وذلك على الرغم من أنه مات مقهورا عقب علاقة جنسية خائبة مع إحدى جواريه (٢) . يقول الشعراء الأبواق :

صاحت أبواقُ مدينتنا صَيْحاً ملهوفا
وقف الشعراءُ أمام البابِ صفوفا
وتدحرجت الأبياتُ ألوفَا
تبكى الملكَ الطاهرَ حتى في الموت(٣)

وفي كل الحالات لا يغيب عن السلطة أن تحفظ للعدل مظاهره الرسمية ، ما دامت قد انتهكت جوهر هذا العدل . في مسرحية " **مسافر ليل** " يلصق " عامل التذاكر " الجريمة التي ارتكبها هو بـ " الراكب " ، ويتقمص شخصية الإله ، ويصبح من حقه أن يصنع كل

(١) محمد ابراهيم أبوسنة : حديقة الشتاء ، طبعة دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٦٩ ص ٨١
(٢) راجع المقطع الرابع من قصيدة " مذكرات الملك عجيب بن الخصيب " بديوان " أحلام الفارس القديم ، دار الشروق ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨١ ، ص ٥٤-٥٥
(٣) المصدر السابق ص ٥٥

شيء ، وأي شيء ، ولكنه على الرغم من كل هذا حريص على أن يبدو في نظر الرعية عادلاً ، فيعقد محاكمة هزلية للراكب يحرص على أن تحاط بشكلها الرسمي الذي يوحى بأن العدالة تأخذ مجراها :

لا بد لكي يجرى العدل

من أن نحفظ للعدل مظاهره الرسمية (١)

إن ما يحدث في مثل هذه المحاكمة هو تغطية وجه الظلم وإلباسه قناع عدالة براقا يخلب أنظار الجماهير ، ويرتدى الطاغية ثياب أعدل من حكم . إن حفظ (مظاهر) العدل هو ما يستحق أن تحتاط له السلطة وتحيطه (بمظاهر) الشرعية . أما جوهر العدل فيغيب في زحمة التهليل الذي يحيط بهالة المظاهر .



(١) مسافر ليل ص ٣٢

٣ - سلطة حراس السلطة

كلما قرأت عن نمر
افترس مدربه في السيرك
أو حارسه في حديقة الحيوان
طرت فرحاً داخل قفصي

إبراهيم نصر الله

الشرطي فرد ، لكن التداعيات الوجدانية والإيحاءات النفسية المرتبطة به قد تتسع لتصبح بحجم الوطن ، وقد تضيق لتصبح بحجم مسام الجلد التي يتسرب من خلالها الشرطي ، ليرقد تحت جلودنا ونحن نتستر عليه ربما خجلا من أنفسنا ، وربما خوفا من الفضيحة ، وربما إذعانا واستسلامًا لهذا الشرطي الذي اكتسب - بوضع اليد- حق التجوال في ممراتنا النفسية ودهاليزنا الشعورية عبر تاريخ طويل وممتد . الشرطي الذي يمارس سلطته هنا أكبر من مجرد فرد يمارس وظيفة محددة ، لقد تحول إلى معنى ، بل لقد يحدث أن ينزاح هذا المعنى عن الشرطي لينعكس على المكان أو الزمان المرتبطين به.

ومن هنا يجوز وصف زمان ما بأنه زمان الشرطة ، كما يجوز الحديث عن مكان ما (وطنا أو مدينة) باعتباره أو اعتبارها شرطيا. وقد يمثل المكان دورين : السجن والشرطي . وينعكس النوع الأخير هذا من خلال قصيدة " **أنا ... والمدينة** " [١] حيث تصبح المدينة رمزًا

---

(١) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢. ص ١٨٨ – ١٨٩

لهذا السجن الكبير الذي تلتف قضبانه لا حول جسد الشاعر فحسب ، بل حول أنفاسه تخنقها ، وحول وجدانه تطفئ جيشانه ، وتسلبه حتى هويته فيصبح ضائعا بلا اسم ولا عنوان.

صحيح أن المدينة واسعة ذات ميادين فسيحة ، لكن هناك الجدران العالية التي تحجب السماء فتبدو هذه الميادين سجونا وتبدو الجدران قضبانا ، ويبدو الإنسان ضائعا تافها مثل " وريقة " تذروها الرياح لتلقى بها في أي مكان:

" هذا أنا ،
وهذه مدينتي ،
عند انتصاف الليلْ
رحابة الميدان ، والجدران تل
تبين ثم تختفي وراء تل
وريقة في الريح دارت ، ثم حطت ، ثم ضاعت في الدروبْ ، "

أما حضارة المدينة المتمثلة في أضوائها وأنوارها المنبعثة من مصابيحها فإنها لا تضئ للشاعر ولا تنير طريقه ، ولكنها تكشفه هو وتعريه ، حتى لتتحول هذه المصابيح إلى عيون تتابعه وترصد حركاته وتسجل خطواته. إنها لا تضئ له ليله ، ولا تعتقه من فضولها الممل ، ولكنها تعتقله حين تضعه تحت المراقبة ، الأمر الذي يحفر في داخله

كوامن الثأر ، فيتعمد أن إلى يدوس بأقدامه على أشعة هذه المصابيح الممدودة أمامه:

" ظل يذوبْ
يمتد ظل
وعين مصباحٍ فضوليٍّ مملْ
دُستُ على شعاعه لّما مررتْ "

وسط هذا الإحساس بالتفاهة والضياع في سراديب المدينة يلوذ الشاعر بوجدانه يستمد منه العون ، هو يرتد إلى الداخل لعله يعثر على ذاته التي تاهت في الخارج ، ولكن ما إن يبدأ باللياذ بوجدانه من خلال ترديد أحد مقاطع أغنية حزينة ، حتى يفاجئه صوت الشرطي الذي يقطع عليه حنينه حتى في التعبير عن همومه:

" وجاش وجداني بمقطع حزين
بداته ، ثم سكت
من انت يا ..... من انتْ؟
الحارس الغبيُّ لا يعي حكايتي
لقد طُرِدت اليوم من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا ،
وهذه مدينتي "

أصدق ما يكون الإنسان حين يبلغ وجدانه درجة الجيشان ، ولكن يبدو أن السلطة التي تحرص على مصادرة حرية التعبير بصفة عامة ، تكون أكثر حرصا على هذه المصادرة كلما ارتبطت حرية التعبير بالصدق. ذلك أن الصدق من شأنه أن يكشف نقيضه " الكذب والزيف " لذلك تهتم السلطة من خلال حارسها (الغبي) على إسكات هذا الصوت فورا: " **وجاش وجداني بمقطع حزين ، بدأته ثم سكت** "

ويبدو أن هذا الحارس تمتد سلطاته وتتفرع ، إذ يوحى سؤاله : " **من أنت يا.. من أنت؟** " بهيمنته وسطوته ، كما يوحى بغبائه ، إذ لم يعد قادرا على التفريق بين عدو وصديق ، بين شاعر ولص ، لذا ، لم يكن ثمة مبرر لصفة " الغبي " التي يوصف بها ، ذلك أن السياق يوحى بها ، إنه أداة غبية لإثارة الخوف في النفوس ، والرعب في القلوب. يؤكد غباؤه أنه " لا يعي " ، ذلك أن افتقاده للوعي هو شرط أساسي لاختياره لأداء دوره ، إذ مطلوب منه أن ينفذ ما يؤمر به دون أن يفكر فيه ، ناهينا عن الوعي به.

غير أن الإدانة هنا تهدر دماء الشعرية ، ولو أن الشاعر نجح في الإيحاء بغباء الحارس وجهله من خلال التصوير لا التقرير ، لأنقذ شعريته من أن تسفح على أعتاب النثرية. لقد تجول الشاعر في الحدود المألوفة للحارس ، وردود المعاني المعروفة عنه ، وكان انفعاله بإزائه عصبيا وليد تسرع أو تهور ، أكثر منه فنيا وليد تأمل واستبصار. لقد كنا نأمل أن يفقد الشاعر ولو بعضا من وعيه ، وهو يصف الحارس

بعدم الوعي ، ذلك أن انفتاح حدقة الوعي والفكر ، يعنى انغلاق حدقة الرؤيا والإحساس.

ثمة قمع آخر يتعرض له الشاعر في مدينته هو النبذ والإقصاء : " **لقد طردت اليوم / من غرفتي** " وسواء أشارت كلمة " غرفتي " إلى دلالة حقيقية ، أم أشارت إلى دلالة مجازية ، فإن الحقيقة النفسية التي عاناها الشاعر أنه وجد نفسه مطرودا من غرفته ، أو منبوذًا في مدينته الأمر الذي يفقده إحساسه بالذاتية وامتلاكه لهوية ، ومن ثم يصير " **ضائعا بدون اسم** " ويأتي هذا التقرير الأخير بمثابة حاشية على متن استعارة تصريحية سابقة شُبِّه الشاعر فيها بـ " وريقة في الريح دارت ثم ضاعت ثم حطت في الدروب " والحديث عن المتن والحاشية يؤكد ما سبقت الإشارة إليه من أن النص يعاني – رغم قصره – ترهلا ، ويفتقد – في بعض جوانبه – التكثيف ، وأن ما يوحي به الشاعر تصويريًا ، يأبى إلا أن يفسده تقريريًا . لكن النص استطاع ، رغم ذلك أن يقنعنا بذات الشاعر المنسحقة ، وهويته الضائعة في متاهة المدينة التي تحولت إلى سجن كبير ، صحيح أنه بلا أبواب وبلا قضبان وبلا حدود لكنه أشد ضيقا من السجن بمعناه الحقيقي ، أما مصابيح هذه المدينة فقد تحولت إلى عيون تتابعه وترصد حركاته وسكناته ، فكأن كلا منها قد تحول إلى شرطي مجازى يساند الشرطي الحقيقي في أداء وظائفه القمعية.

❖ ❖ ❖

في مسرحية " مأساة الحلاج " غلب على الحلاج وجده الصوفي فطفق يبدى ألمه مما يحدث في دنيا الناس من بطش وتدجيل وخرق وقحط .... وطفق أيضا ينزه الحق سبحانه وتعالى من أن يرى ذاته في مرآتنا التي تدنست ، ثم يكشف عن رؤيته في الطريقة التي يمكن بها أن نعيد للعالم براءته ؛ وتتلخص في أنه لا يكفى أن نؤدي الشعائر من صيام وقيام وحج ... ذلك أن هذه أول خطوة نحو الله ، وهى خطوة تصنعها الأبدان ، في حين أن قصد الله يتجه إلى القلوب. ثم يدعونا أن نتخلص من أدراننا ، لنكون نورًا يُستجلى على مرآتنا حسنُ الله وجمالُه. فيلتقط الشرطي العبارة الأخيرة لينطلق منها إلى محاكمة الحلاج وإدانته وذلك حين يقاطع الحلاج متسائلاً :

هل ربي له عينان لكي ينظر في المرآة ؟ "

ويكشف الحوار بين الشرطي وزميليه من ناحية ، والحلاج من ناحية ثانية عن الهوة الواسعة بين الفهم الحرفي الساذج للكلمات من جانب الفريق الأول ، والفهم الصوفي الراقي للحلاج ، ومن الطبيعي والأمر هكذا أن توزع التهم من جانب رجال الشرطة على الحلاج فما يقوله " لغو أجوف " ، بل هو " **عين الكفر** " أما الحلاج فـ " **شيخ زنديق** " ويُنَادَى عليه : " **هيا .. يا كافر** " ويصبح مطلوبا حماية الدين من الكفرة أمثاله. لكن صوفيا يكشف للناس احتيال الشرطي حين

استدرج الحلاج ليكشف عن حاله ويبوح بسر العشق بينه وبين الله ، وكان الحلاج قد عاهد الله أن يكتم هذا السر حتى ينطوي في القبر ، ويكشف هذا الصوفي أيضا عن براعة الشرطة في الاستدراج لتلفيق التهمة التي يرونها. فالتهمة المسكوت عنها هي حديث الحلاج عن الفقر وما يصنعه من تدمير لروح الإنسان ، ومطالبته برفع الفقر عن الناس. أما التهمة المعلنة فهى حديثه عن علاقته بالله وما استتبع ذلك من اتهامه بالكفر والزندقة . لكن رجلا من العامة يساهم هو الآخر في كشف موقف الشرطة المخادع ، وذلك حين يعلق بحق على ما قاله الصوفي السابق من أن الشرطة قد قبضت على الحلاج من أجل حديثه عن القحط ، وليس حديثه عن الحب ، يقول:

هذا حق ، فالشرطةُ خُدَّامُ السلطانْ

ما للشرطةِ والحُب

فلنطلقْهُ من أيديهم

أما ما هو أكثر أهمية من القبض على الحلاج ، فهو تلقين الناس الدرس ؛ والذي بموجبه ينبغى أن يظلوا (عقلاء) ، متحفظين في كلامهم لا يعرضون بسوء للنظام ، ولا لأيٍّ من رموز هذا النظام. نفهم هذا من كلام الواعظ الذي يقف وحيدًا على المسرح في نهاية الجزء الأول من المسرحية متسائلاً عن حقيقة تهمة الحلاج حين قيل لهذا الواعظ أن تهمة الحلاج أنه قد " **باح** " فيقول :

.... باح ...
بم باح ، لكي تأخذه الشرطة؟
لا أدري ، وعلى كلٍّ فالأيامُ غريبة
والعاقلُ من يتحرَّزُ في كلماته
لا يعرضُ بالسوء
لنظامٍ أو شخصٍ أو وضعٍ أو قانونٍ أو قاضٍ
أو والٍ أو محتسبٍ أو حاكمْ " [1]

فالبوح الذي هو مرادف للإفضاء ، والتعبير عن الأفكار والمشاعر بتلقائية وعفوية ، أصبح عملية محفوفة بالمخاطر ، وعلى الإنسان العاقل أن " يعقل " أفكاره ، ويعتقل مشاعره ، ويستبدل " التحرز " بـ " البوح " . لقد أصبح الكلام ، مجرد الكلام ، خطرًا يمكن أن يفضي بالإنسان إلى ما لا تحمد عقباه في وجود هؤلاء الأعوان المهرة في تلوين الكلام وتأويله. ألم يُؤَوَّلْ حديث الحب الذي نطق به الحلاج إلى لغو وزندقة وكفر؟!

إن الكلمات يمكنها – زورًا وبهتانًا – أن تخلع رداءً شرعيًا على الباطل ، فيهوى السيف القاتل مدفوعًا بالكلمات المزينة بالصور والمحسنات. والحلاج نفسه قد قُتل بسبب كلمات وضعتها الشرطة على ألسنة العامة الذين شهدوا على ذلك حين حكوا ما حدث:

(١) راجع مأساة الحلاج ص ٥٠٢ – ٥١١

صَفُّونا ... صفًّا ...... صفًّا
الأجهرُ صوتا والأطولْ
وضعوه في الصف الأولْ
ذو الصوتِ الخافتِ والمتواني
وضعوه في الصف الثاني
أعطوا كلاًّ منًّا ديناراً من ذهبٍ قاني
برَّاقا لم تلمسْهُ كفٌّ من قبل
قالوا: صيحوا ...... زنديقٌ كافرْ
صحنا زنديقٌ ...... كافر
قالوا : صيحوا فليقتلْ إنا نحمل دَمَهُ في رقبتنا
فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا
قالوا: امضوا .... فمضينا
الأجهر صوتا والأطول
يمضي في الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتواني
يمضي في الصف الثاني. "[1]

هكذا وُظِّف العامة من قبل السلطة للحكم على الحلاج ، ولتبرأ يد السلطة بالتالي من دمه ، أليس العامة هم الذين (صاحوا) مرتين :

(١) المسرحية : ص ٤٥٣ - ٤٥٤

مرة بالتهمة الموجهة إلى الحلاج (زنديق كافر) ، ومرة بالحكم على هذه التهمة (فليقتل..) . لكن إذا كانت السلطة قد حشدت العامة على هذا النحو الذي يثير البكاء والرثاء ، فإن الموقف أيضًا لا يخلو من عناصر كوميدية تثير الضحك ؛ الضحك من الطريقة التي بها يتم تزوير الحقائق وتلفيق التهم ، والتي تنطلي حتى على العامة الذين استخدموا كببغاوات ، لكنه بريق الذهب الذي يخطف عين الفقير ويُذهب لبه ، لاسيما إذا لوحت به كف السلطة العمياء .

أسلوبيا تتبدى المفارقة بين فاعلية السلطة وقدرتها على التخطيط والتنفيذ ، وسلبية الشعب الذي تمثله المجموعة ، والذي تبدو صورته أشبه بقطيع يتحرك في الاتجاه المطلوب وفقًا للإشارة الصادرة عن هراوة الراعي.

السلطة هي التى ، تنفرد بممارسة الفعل ، فهى التي تُصَنِّفُ ، وهى التي تصدر الأحكام ، ثم هي التي تصدر الأوامر للعامة بالانصراف بطريقة منظمة لا تخل بجمال المشهد المرسوم بعناية ماكرة ، وذكاء خبيث.

أجل إن المشهد مرسوم بعناية فائقة ، فلعل الشكل الخارجي الجميل ، يخفى الجوهر الداخلي القبيح ، ولنلحظ هذه العناية بدءًا من السطر الأول :

صفونا ... صفًا ...... صفًا

والذي تتضافر فيه

أولاً : النقاط البينية التي تعطى فرصة للتأني وتدبر الموقف.

ثانيًا: جملة " صفونا " التي يفترس فيها الفاعل المفعول ويمارس عليه طغيانه.

ثالثًا: المفعول المطلق والمشتق من نفس الفعل محدثا هذا الجناس الموحى بالتشابه وانعدام التمايز في هذا القطيع البشرى.

رابعًا : استتار الفاعل خلف حرف الواو ، وعدم النص عليه صراحة ، حتى يظل أشبه بقوة غيبية تمارس سلطاتها وسطوتها دون أن تسأل.

خامسًا : تكرار المفعول المطلق المؤكد للفعل لتأكيد التأكيد.

تتضافر كل هذه العناصر لتبرز – مع عناصر أخرى – حجم القمع الذي تمارسه السلطة المستترة على الجمهرة الحاضرة. وطريف أن نتأمل كيفية صف الصفوف:

الأجهر صوتا والأطول
وضعوه في الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتواني
وضعوه في الصف الثاني

معيار التقدم في الصفوف أمران " الأجهر صوتا والأطول " ؛ سمة لسانية متصلة بجهارة الصوت وارتفاعه ، وسمة جسدية متصلة

بامتداد القامة وطولها ، وكلتاهما سمتان ماديتان تعكسان بعدا خارجيا دون أن تكشفا عن أية أبعاد جوهرية للشخصية ، وهذا يؤكد نظرة السلطة إلى هذه الجمهرة على أنها ليست أكثر من قطيع يساق إلى ما يراد له ، الإنسان هنا يجرد تماما من صفته الإنسانية ، ويصبح مجرد آلة أو أداة أو مجرد كائن يرص مع الكائنات الأخرى في طابور طويل يفقده تفرده وإن تفرد فبسمات شكلية لا قيمة لها في إبراز ملامح الشخصية.

لكن هذه الكائنات ، أو البشر الذين أُريد لهم أن يكونوا مجرد كائنات ، هم المطلب الحقيقي للسلطة ، لأنهم لا يملكون سوى أن ينفذوا تلقائيا ما يصدر إليهم من أوامر؛ أية أوامر:

قالوا: صيحوا ...... زنديق كافر

صحنا زنديق ...... كافر

قالوا : صيحوا فليقتلْ إنَّا نحملَ دَمَهُ في رقبتنا

فليقتلْ إنَّا نحملُ دمه في رقبتنا

قالوا: امضوا.... فمضينا

إنها صورة ببغاوية تعيد إلى الأذهان صورة " الشعب " كما صوره شوقي على لسان " حابى " في مسرحية " مصرع كليوباترا " :[1]

يا له من ببغاء ، عقله في اذنيه "

(١) أحمد شوقي : مسرحية " مصرع كليوباترا " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ ، ص ٢٠

لكن إذا كان المثال الأخير يميل إلى إدانة الشعب الذي تحول إلى بوق ، فإن المثال الأول يدين السلطة التي استغلت فقر الشعب وجهله لإنطاقه بما تريد ، وجدير بالذكر أن " المجموعة " التي تنطق باسم " الشعب " في مسرحية " مأساة الحلاج " تتكون من مجموعة من الفقراء " قراد – حداد – حجام – خدام – نجار – بيطار " وليس من قبيل الصدفة أن يقف في مقدمة هذه المجموعة متسول أعمى ، إذ يجمع إلى جانب الفقر عاهة العمى ، وهى إشارة إلى أن هذا الشعب لم يعان الفقر فحسب ، ولكنه يعيش أيضًا في ظلام ، ومن ثم يسهل قياده ، ويسلس دفعه في الاتجاه المراد.

والمفارقة التي لا ينبغى أن تغيب هي أن الحلاج ينتمي طبقيًا واجتماعيا إلى المجموعة التي اتخذت منها السلطة أداة لقتله ، فهو الآخر " أحد الفقراء " كما يعترف " مقدم ا لمجموعة " حين يُسأل : **من هذا الشيخ المصلوب ؟** ، وهذا يعنى أن السلطة تهدر دماء الفقراء بأيدي الفقراء ، لتظل يدها نظيفة وجديرة بحمل مسبحة التهليل والتحميد والتسبيح في حين يؤمر العامة بالصياح في وجه الرجل الصوفي " **زنديق كافر ... فليقتل ...** " ، وليس الأمر قاصرًا على ذلك بل تكتمل صيحة العامة بـ " ... **إنا نحمل دمه في رقبتنا** " . وتظل رقبة السلطة حرة طليقة وتظل يدها طاهرة ونظيفة.

❖ ❖ ❖

يحتشد شعر " عبده بدوى " بالعديد من أدوات السلطة الممثلين بالذات في نماذج من رجال الشرطة . غير أننا حين نحاول البحث عن ملامح خاصة لشرطي ما ، فإننا لا نعثر إلا على أخلاط وأمشاج متداخلة ومتشابكة ، لكنها تظل سابحة في أجواء هلامية غير واضحة الملامح أو محددة القسمات. وعندما يعجز الشاعر عن تجسيد صورة الشرطي فإنه يُسقط عليه صفات عامة ، ويأتي رد فعله هو تجاه هذا الشرطي عاما أيضا:

" كلما سرت الاقى الشرطي يرغى ويزيد
ولقد يبدو بجمعياتنا الكسلى " مجمد "
ولقد القاه في النوم المسهد
وبأيامي الحزينة
لابسا وجه الضغينة " (١)

وعندما يشعر الشاعر بعجزه عن السيطرة على الصورة تنفلت منه شظاياها لتصبح صورة ممعنة في العمومية ، وذلك حين تتناسخ صورة الشرطي في صورة الناس جميعا:

صار كل الناس شرطة
في ليالينا الهجينة
... وعلى كل طريق
كانت الدنيا سجينة
كل بيت كان مخفر (٢)

(١) عبده بدوى : هجرة شاعر ، دار قباء ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ١٢٥
(٢) عبده بدوى : هجرة شاعر ، دار قباء ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ١٢٥

نلحظ التعميم من خلال تكرار صيغة " كل " ثلاث مرات لينسحب الشمول على الزمان " ليالينا " وعلى المكان سواء أكان مغلقا " كل بيت " أم مفتوحا " كل طريق " كما ينسحب الشمول أيضا على الإنسان " كل الناس " ، وتصبح – من ثم – الدنيا كلها سجنا كبيرا. وقد يوحى هذا التعميم بمدى " اختراق السلطة لذمم الناس وتحويلهم إلى أدوات قمع ، حتى من داخل البيوت " (١)

ولكن يظل التعميم ذاته دليل قصور في الرؤية ، وعدم سيطرة على الأداة ، الأمر الذي يجنى على الصورة بشكل كلى فيوقعها في فخ التناقض ، وذلك حين يبدو الشرطي بوجهين ؛ هو يرغى ويزبد في الأول ، وهو " مجمد " في الثانى.(٢)

يؤكد هذا من ناحية ثانية أن " الشرطي " بدلا من أن يتجسد في صورة ، يظل مجردا في كلمة نثرية لا قيمة لها في سياقها ، وهى كلمة " شيء " :

ما أقسى الشيء الساخر في باقات الزهر
والمستخفي في دورات القهر
والمغروس كسكين من غير ضرارة ...

---

(١) د. عبد الله أحمد المهنا : جدلية السلطة والقهر السياسي : قراءة نقدية في شعر عبده بدوى ، مقال ضمن كتاب تذكاري عن الدكتور عبده بدوى بعنوان " عبده بدوى شاعرا وناقدا " بأقلام مجموعة من الأساتذة ، جامعة الكويت فبراير ٢٠٠٠ ، ص ٣٥.

(٢) المرجع السابق ص ٣٦

وأخيرا يتجسد هذا " الشيء " في صورة " شرطي لا يُحسنُ إلا أن يقْتل " .

وإذا كان المشهد السابق قد بدأ بالتجريد من خلال كلمة " شيء " وانتهى بالتجسيد بكلمة " شرطي " فإن الشاعر يصنع العكس في هذا المشهد:

كلما أبصرت شرطيا تغشاني سهادي
وارتمى همي بنفسي ، ومشت روح الحداد
ووضعتُ الكفَّ ، من غير شعور ، فوق كَسْرِ
كان جرحًا فوق رأسي – لم يزل للجرح حفرُ -
كان شيئا قيل عنه عند كل الناس قهر

لكن ليس معنى هذا أن الانتقال من الجزئي إلى الكلى يتم من خلال نمو جزيئات المشهد في إطار منطق فني متماسك ، بل غالبا ما تضطرب هذه الجزئيات ، وتتوالى في تواز غير مبرر. ولنلاحظ أن " **كان جرحا** " تصبح " **كان شيئا** " وهذا " **الشيء** " يصاغ صياغة نثرية تقريرية ثقيلة النطق لاسيما في كلمتي " **عنه عند** " التي يبدو تنافرهما جليا.

يمكن إرجاع هذا القصور في الرؤية ، وفى طريقة التعبير عنها لدى عبده بدوى إلى أن شعره ظل ساحة تتردد فيها أصداء الآخرين من شعراء جيله ، لاسيما شعر نازك الملائكة. [1] أما صوت صلاح عبد

(١) عبد الله أحمد المهنا : جدلية السلطة والقهر السياسي ، مرجع سابق ، ص٦

الصبور فيعد من الأصوات التي يتردد صداها بقوة في شعر عبده بدوى. وعلى سبيل المثال عندما يقول عبده بدوى:

هذا عصر الإنسان الجائع [(١)]

نذكر على الفور قول صلاح عبد الصبور :

هذا زمن الحق الضائع[(٢)]

وعندما يوظف عبده بدوى شخصية عبد الله بن الزبير المتمرد على السلطة نراه يتحدث عن أمه بهذه اللغة:

... أمي لما وجدت أنى مازلتُ بعيدا عن مهوى الأرض
ما زال دمي يتصبب من فوق العالم
جزعت ، صرخت ، قالت : يا عبد الله
ما زلت تقاوم " [(٣)]

وهى لغة تذكرنا بحديث " السجين الثاني " إلى أمه في مسرحية " مأساة الحلاج " :

مرضت أمي ، قعدت ، عجزت ، ماتت
......
أمي ما ماتت جوعا ، أمي عاشت جوعانة
ولذا مرضت صبحا ، عجزت ظهرا ، ماتت قبل الليل[(١)]

---

(١) عبده بدوى : كلمات غضبى ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٣٤
(٢) صلاح عبد الصبور : أقول لكم ، دار الشروق ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨٢ ص ٧٠
(٣) عبده بدوى : دقات فوق الليل ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص ٩٣

وشعر عبده بدوى ربما كان صورة من حياة صاحبه من حيث ميله إلى الانزواء مفضلا إياه على المواجهة ، أي أنه اختار الطريق الوسط على صعيدي الحياة والشعر ؛ فكان على صعيد الحياة يميل إلى المهادنة ، وعلى صعيد الشعر يتحدث كثيرًا عن السلطة بشكل عام ودون تحديد ، وبعيدًا عن أي مواجهة حقيقية . لقد كان ينتمي إلى هذه الفئة " التي انزوت في الظل تجتر أحزانها وهى ترى العسف السياسي يبلغ مداه في تكميم الأفواه ... فلا يجد الشاعر أمامه وسط هذه الظلمة الحالكة إلا أن يحاور نفسه فيما يرى ويشاهد من عسف وظلم ".[1] غير أن هذه المحاورة ليست وليدة معاناة حياتية لأنه لم يتعرض لتجربة السجن مثلا مرة واحدة ، وكذلك ليست وليدة معاناة إبداعية ، ولكنها – في المقام الأول – وليدة انفعال ذهني بمناخ عام كان القهر أحد مقوماته الأساسية .

❖ ❖ ❖

إنه ذات المناخ الذي أنطق نزار قباني بهذه السطور:

" مُراقَبونَ نحنُ في المقهى .. وفى البيت ...
وفى أرحام أمهاتنا ...
حيث تلفَّتْنَا ، وجدنا المخبرَ السرِّيَّ في انتظارنا
يشرب من قهوتنا
ينام في فراشنا "[3]

(١) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ص ٧٥
(٢) عبد الله أحمد المهنا : جدلية السلطة والقهر السياسي ، مرجع سابق ص ٨
(٣) نزار قباني : قصائد مغضوب عليها ص ١٠٣

فالإنسان مراقب في كل مكان ، وهو عاجز عن الإفلات من عين الرقيب ليس في الأماكن العامة فحسب (المقهى) ، بل في الأماكن الخاصة أيضًا ، إذ يستطيع هذا الرقيب أن يقتحم عليه بيته ويشرب من قهوته وينام في فراشه ، سلطاته مطلقة ، ليس مقيدا بمحاذير ، له الحق في اقتحام أي مكان ، حتى العورات ليست محظورة ، فكل شيء مباح ومستباح. وليس أعز ولا أقدس من الأمهات ، إلا أنهن يمتهن في وجود هذا الرقيب . وإذا كان هذا هو شأن الأمهات ، فليس شأن الزوجات بأفضل:

لو كنت أستطيع أن أقابل السلطان
قلت له :
يا سيدي السلطان
كلابك المفترساتُ مزّقتْ ردائي
ومخبروك دائما ورائي
......
يستجوبون زوجتي
ويكتبون عندهم أسماء أصدقائي[1]

لم تتبق حرمة واحدة لم يقترب منها هذا الرقيب ، أو هذا المخبر السري ، وهل هناك مَن هو أكثر حرمة من الزوجات والأمهات ؟!

(١) نزار قباني : الأعمال السياسية الكاملة ص ٩١

لكن يبدو أن سلطة الشرطي قد اكتسبت في عالمنا العربي وزنا ثقيلا على الأرض ، وكذلك على القلوب ، حتى دخل في روع الناس أن هذه السلطة أصبحت قدرًا لا سبيل إلى الفرار منه

أنا ... بعد خمسين عاما
أحاول تسجيل ما قد رأيتْ ...
رأيتُ شعوبًا تظن بأن رجال المباحث
أمرٌ من الله ... مثل الصداع .. ومثل الزكام
ومثل الجذامِ ... ومثل الجرب
رأيتُ العروبة في مزاد الأثاث القديم ...
ولكنني .. ما رأيتُ العرب!! (١)

والملفت أنه في حين يحتفظ النص بحضور قوى للشرطة فإنه يهمش العروبة ، ويلغى العرب. وذلك عكس ما يفترض من أن الشرطة والشعب يعملان في اتجاه واحد لتحقيق هدف واحد ، غير أن النص وضع الشرطة كنقيض للشعب ، بحيث يبدو حضورها على حسابه ، والأكثر من هذا أن الشعوب (بالجمع) لم تفقد فقط ثقتها في الشرطة ، بل أصبحت تنظر إليها كشيء كريه ، ولكن لأن هذه الشرطة تمثل سلطة ذات قبضة قوية ، فإن هذه الشعوب قد بلغت درجة اليأس من التحرر من سطوتها ، وأضحت تتعامل معها كما لو كانت قدرًا مفروضاً.

(١) نزار قباني : جريدة الحياة اللندنية ، متى يعلنون وفاة العرب ، ديسمبر ١٩٩٤



الفصل الخامس

الشاعر وزواج السلطات

الشاعر وزواج السلطات

> في عالمنا العربي ، حين تعقد السلطة السياسية زواجاً عرفياً بغير شهود مع باقي السلطات ، فإنها تنجب ملايين الشياطين التي يسكن بكلٍ واحدٍ منها جسد إنسان يتولى مهمة قمعه ، لحساب السلطة التي تُترك لتمارس شهوتها
>
> **المؤلف**

إذا كنا قد سلطنا الضوء في الفصول السابقة على موقف الشاعر من السلطات المختلفة ، بحيث تتم المواجهة بين الشاعر وكل سلطة منها على حدة فليس معنى هذا أن الشاعر يواجه كلا منها دائما بشكل منفرد ، ذلك أن هذه السلطات وهى تمارس فعلها على الأرض تتحـور وتندمج وتندغم وتتفاعل وتتصالح وتتصاهر وتتزاوج .

وهى في النهاية تستثمر كل وشائج القربى بينها. وهى قرابات متشابكة ودقيقة وعميقة ، لذا فإن هذا الموضوع يحتاج إلى دراسة مستقلة. غير أننا نكتفي هنا بعرض نموذجين لما أسميناه بـ " **زواج السلطات** " ؛ أما الأول فيعكس زواج السلطتين السياسية والاجتماعية وبيان أثر هذا على الفرد والمجتمع. وأما الآخر فهو محاولة لـ " تبئير " كل السلطات في سلطة واحدة ، وكانت هذه – في تقديرنا – هي سلطة الرقيب الداخلي ، ولنا مع كل منهما وقفة منفردة.

١ - السلطة السياسية / الاجتماعية

وتَيَقَّنْ أنَّ الحرية:
شرْطُها - كي تصير كفُؤاً لها -
ألا تَدَعَ لِمَسْلَمةٍ سبيلاً إليك
لا لسُلْطةٍ سلطاناً عليك

محمد محمد الشهاوي

بدهي أن السلطة السياسية حريصة على التصالح مع كل السلطات غير أن حرصها على التصالح مع السلطة الاجتماعية بالذات له أولوية خاصة وذلك بحكم كون هذه السلطة الأخيرة مكونًا أساسيًا لبنيـة المجتمـع ومشكلا لقيمـه وتقاليده وأعرافـه وهى الضامن بعد ذلك لتوازنه وأمانه ، وذلك عكس السلطة الثقافية مثلاً والتي يمكن أن تختزل في أفراد لاسيما في مجتمعاتنا العربية التي تضرب الأمية المتفشية فيها العقل في مقتل.

وزواج السلطتين المذكورتين ينتج سلطة أقوى منهما؛ سلطة لها جناحان قويان ؛ جناح سياسي يهيمن في الأفق ، وجناح اجتماعي يسيطر على الأرض ، ويفترض أن يكون هذا الزواج لصالح الأسرة الاجتماعية ، لكنه قد يكون أحيانًا في غير صالحها.

❖ ❖ ❖

تتصالح السلطتان السياسية والاجتماعية في مسرحية: " **مأساة الحلاج** " على إفقار الفقراء لقهرهم ماديًا ، ثم لقهرهم روحيًا إلى

الدرجة التي تصل إلى إفساد علاقتهم بالله . وإذا كانت السلطة السياسية تبرر الظلم ، فإن السلطة الاجتماعية تُتخذ أداة لتنفيذه أو مباركته أو السكوت عليه. وقد تُتخذ سلطة الإعلام أداة للتمويه على الحقيقة.

لقد ضحى الحلاج بخرقة الصوفية من أجل الناس ، وذلك حين رأى الشر يستولى في ملكوت الله. والشر في مفهوم الحلاج هو بالدرجة الأولى الفقر وما ينتج عنه من جوع ، لكن إذا كان الحلاج يرى أن الفقر هو السبب المباشر لما يتعرض له الإنسان من قهر ، لاسيما القهر المادي ، فإن ما يروعه حقا ويزلزل كيانه هو أن هذا القهر المادي يفضى إلى قهر أعتى وأشرس ، ألا وهو القهر الروحي ، إن القهر المادي حين يدمر جسد الإنسان ، فإنه يكون مقدمة لتدمير الروح ، والحلاج – بشفافيته – يستطيع أن يقرأ آثار هذا الدمار الروحي في صورة اتهامات فاضحة ، أو استفهامات جارحة تطل من أعين الفقراء الجوعى :

فقر الفقراء

جوع الجوعى ، في أعينهم تتوهج ألفاظٌ / لا أوقنُ معناها

أحيانا أقرأ فيها

" ها أنت تراني

لكن تخشى أن تُبصرني

لعن الديَّانُ نفاقك "

أحيانا أقرأ فيها

" في عينيك يذوى إشفاقٌ ، تخشى أن يفضح زهوك
ليسامحك الرحمن "
قد تدمع عيني عندئذ ، قد أتألم
أما ما يملأ قلبي خوفًا ، يُضني روحي فزعًا / وندامة
فهى العين المرخاة الهُدبْ
فوق استفهام جارحْ
أين الله " ...... ؟ (١)

هل يريد الحلاج أن يقول إن من يقهرون الناس بالفقر يتسببون في إفساد علاقة هؤلاء الناس بالله ، وذلك حين تهتز ثقتهم بعدالته؟ إن الأبيات السابقة بالإضافة إلى أبيات أخرى كثيرة تزخر بها مسرحية " مأساة الحلاج " هي إدانة صريحة للسلطة ولنظام الحكم حين يفتقد إلى قيمة العدل ، وحين يدفع بأدواته لتبرير الظلم وتسويغه (٢)

فى ذات المسرحية يفضح " السجين الثاني " التفسير الممقوت لموت أمه من جانب الشعراء (الحمقى) والوعاظ (الأوغاد) وذلك حين يدّعون أنها ماتت جوعا ، لكنه يرى نفسه أولى بتقديم هذا التفسير:

---

(١) مأساة الحلاج ص ٤٦٩ ، ٤٧٠

(٢) راجع مقال

Khalil Semaan: Drama as a Vehicle of protest in Nasir's Egypt International Journal of M. E Studies, Vol. 10, 1979 . pp 40 – 50 □

مَرِضَتْ امي ، قعدتْ ، عجزتْ ، ماتتْ
هل ماتت جوعًا ، لا ، هذا تبسيط ساذج
يلتذُّ به الشعراء الحمقى والوعاظ الأوغاد
حتى يخفوا بمبالغةٍ ممقوتة
وجه الصدق القاسي
أمي ما ماتت جوعاً ، أمي عاشت جوعانه
ولذا مرضت صبحا ، عجزت ظهراً ، ماتت قبل الليل[١]

شيء مرعب أن يموت الإنسان جوعًا ، لكن الأكثر رعبًا هو أن يعيش جائعا ، في الحالة الأولى سيكون الجوع أمرا عارضا يصيب الإنسان مرة وينتهي كل شيء ، أما في الحالة الثانية فستظل أنياب الجوع مغروسة في جسد الإنسان مدى الحياة ، ويظل الموت ظلا له ما دام حيا ، ولأن هذه الأنياب كانت قد طالت الأم في فجر حياتها ، فقد مرضت طفلة ، وأصيبت بالعجز شابة ، وماتت قبل الأوان. بيد إن إعلام السلطة ممثلا في أصحاب الكلمة (الشاعر والواعظ) ، يلجأ دائما إلى التمويه على الحقيقة وتغطيتها ، وادعاء ما يخالفها وإن كان الادعاء في حد ذاته مرًا ومريرًا ، إن السلطة لا تستطيع أن تتحمل وجه الصدق القاسي ، لذا فإنها تتجمل من خلال أبواقها ؛ تلك الأبواق

(١) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ، ص ٥٤٠

المدربة على طمس وجه الصدق ، وتجميل وجه الكذب. ليس من قبيل البهرجة اللغوية أن يوصف هؤلاء الشعراء بأنهم (حمقى) وأولئك الوعاظ بأنهم (أوغاد). إن الصفة في السياق تفعل فعل الصورة ، بحيث تتجاوز معناها المباشر لتلقى بظلالها في وجدان المتلقي بما يجعله يشعر بالقرف والاشمئزاز من هذه الأبواق وممن يحركها من الكواليس.

❖ ❖ ❖

يختتم الجزء الأول من مسرحية " **مأساة الحلاج** " المعنون بـ " **الكلمة** " بحوار يسأل فيه " الواعظ " أحد الصوفية عن سبب قبض الشرطة على الحلاج ، فيقول له : " **قد كان يحدثنا بحديث القلب / لم يستطع الكتمان فباح** " عندئذ يخلو المسرح إلا من الواعظ الذي يقول:

باح .. بم باح ، لكي تأخذه الشرطة؟
لا أدري ، وعلى كل فالأيام غريبة
والعاقل من يتحرز في كلماته
لا يعرض بالسوء
لنظامٍ أو شخصٍ أو وضعٍ أو قانونٍ أو قاضٍ
أو والٍ أو محتسبٍ أو حاكمْ[1]

(١) مأساة الحلاج ص ٥١٠ – ٥١١

وعندما يصبح البوح ، الإفضاء ، الكلام سببا في القبض على الإنسان ، يصبح من الطبيعي أن يلتزم الناس الصمت ، وإذا تكلموا ، فكلام الخائفين المرتعشين المتوجسين شرًا ، وإذا كان العامة يمكن أن يصفوا الحلاج بالجنون ، لأنه – ببوحه – ألقى بنفسه في يد السجان ، فإن العاقل فيما يرون هو ذا الذي يتحرز في كلماته بحيث لا تسئ إلى أحد. و " أحد " هذه ليست مطلقة ، بل مقيدة **برموز السلطة الثمانية** " نظام ، شخص ، وضع ، قانون ، قاض ، والى ، محتسب ، حاكم " وحتى كلمة " شخص " لا يمكن فهمها – في هذا السياق – على إطلاقها إذ تشير إلى الشخص الذي ينتمي إلى السلطة ، وتصبح اللوحة متناغمة ومكتملة برموزها السياسية والاجتماعية.

◆ ◆ ◆

ولئن كان تمرد الأديب على القيود التي تفرض عليه من خارج أمرا صعبا ، فإن الأشد صعوبة هو التمرد على القيود الداخلية ، وذلك على نحو تمرد الحلاج على خرقة الصوفية ، هذه الخرقة التي حالت بينه وبين الناس زمنا ، وجعلته يحتفظ بالأسرار التي أفاض الله بها عليه ، فلما باح بالسر كانت سقطته التراجيدية التي بررت للسلطة قتله لكن ما يبدو من خلال الحوار الذي دار بين الشبلي الذي آثر الاحتفاظ بأسراره الصوفية ، والحلاج الذي آثر النزول إلى دنيا الناس – ما يبدو

من خلال هذا الحوار يكشف عن المعاناة البالغة للحلاج ، ويكشف في ذات الوقت عن جسارته الفذة حين أقدم على اتخاذ هذا القرار.

هذى الخرقة
إن كانت قيدا في أطرافي
يلقيني جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبائي كلماتي
فأنا أجفوها .. أخلعها يا شيخ

ولئن كانت هذه " الشارة " ؛ شارة الصوفية ، بالنسبة للشبلي ، هي مصدر هذا الزخم الروحي الصوفي الذي يسعد به ويستمتع ، إلا أنها أضحت بالنسبة للحلاج سببًا فيما يستشعره من فقر روحي حين حجبته عن عين الناس ، وبالتالي عن عين الله:

إن كانت شارةَ ذُلٍّ ومهانة
رمزاً يفضح أنَّا جمَّعنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها .. أخلعها يا شيخ
إن كانت ستراً منسوجاً من إنِّيَّتنا
كي يحجبنا عن عين الناس فنُحجب عن عين الله
فأنا أجفوها .. أخلعها يا شيخ
يا رب أشهد
هذا ثوبُك

وشعارُ عبوديتنا لك
وأنا أجفوه ، أخلعه في مرضاتك

هذه النبرة العالية التي تتردد عبر عبارات قصيرة هي صدى لهذا القرار الخطير الذي سيُحدث انعطافة كبيرة في حياة الحلاج ، وسيلقى به من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار . هل نقول إنه آثر أن يدخل في خصومة حتى مع الله ، اعتمادًا على عفوه ، لينحاز إلى جمع الفقراء الذين ستُمرر عقوبة قتله على ألسنتهم ، لكنه – رغم ذلك– يستقبل الموت سعيدا ، لأنه أصبح به شهيدا:

كان من يقتلني محقق مشيئتي
ومنفذ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكرة

وهو بهذا يفتح لنفسه بابا جديدا للحياة ، حين يحيا من خلال كلماته التي لا يطالها الموت.

◆ ◆ ◆

وإذا كنا قد شاهدنا الفقر يعربد في الطرقات في " مأساة الحلاج " وشاهدنا الناس لا يموتون فقط جوعا ، ولكنهم يحيون جائعين ، ولا تعدم السلطتان السياسية والاجتماعية وسائلهما في التبرير والتمرير.

فإن هاتين السلطتين قد تعمدان إلى توفير الطعام ، ولكن أي طعام هذا؟ إنه الطعام الذي يقدم للطيور لقاء تخليها عن سماواتها المفتوحة ، وفضاءاتها الحرة ؛ لقاء رضاها بأن تظل (تكاكى) لطاعمها وهى تسير جنب الجدران مثقلةً بما تحمله من شحم. وهو كذلك من نوع الطعام الذي يقدم للخيول لقاء تخليها عن حياتها في البرية ، تمهيدا لأن توطِّئ الأكتاف والظهور للركوب . وهو كذلك من نوع الطعام (الطعم) الذي يقدم للأسماك ليمسك بتلابيبها ثم الاستمتاع بها.

ومع إحكام قبضة هاتين السلطتين يتنازل الناس بالتدريج ليس عن طموحهم فحسب ، بل يتنازلون عن إنسانيتهم ، ويرضون حتى بالهوان ، وينطبق عليهم من ثم قول المتنبي :

مَنْ يَهُنْ يسهُلِ الهوانُ عليه ما لجُـرْحٍ بميِّتٍ إيـلامُ

يصبح الناس أقرب إلى الكائنات الدنيا منهم إلى البشر الأسوياء ، وإزاء حال الاستهزاء التي يحيونها يجد الشاعر نفسه وقد صورهم في صور الكائنات من مثل " **الطيور** " أو " **الخيول** " أو حتى " **الأسماك** " .

أما قصيدة : " **الطيور** " [1] فإنها تعكس – من خلال مشاهدها الثلاثة – صورة البشر المدجنين الذين ضمرت أجنحتهم بالتدريج ، ومن الطبيعي – حسب قوانين الأحياء – أن تضمر الأعضاء المعطلة

(١) أمل دنقل : الأعمال لكاملة ، منشورات مكتبة مدبولى ، القاهرة (د. ت) ص ٣٢٧- ٣٢٩

وتنقرض ، لقد التصقت هذه الطيور بالأرض ، واعتادت مخالطة الناس وتكاسلت عن التحليق في الآفاق ، قانعة بفتات الطعام الذي يلقيه المدجِّنون . لكن هذه الصورة تتضح بعرضها من خلال نقيضها المتمثل في تلك الطيور السماوية التي تتقاذفها الرياح ، والموجودة في معترك الأهوال ، غير أن هذا وغيره يهون لقاء عبير الحرية الذي تتنفسه في سماواتها ، وبمنأى عن ديدان العبودية التي تلتقطها الطيور الأرضية . يلخص المقطع الثالث والأخير مصير كلا النوعين من الطيور على هذا النحو:

الطيور .. الطيور
تحتوى الأرضُ جثمانها .. في السقوط الأخير
والطيور التي لا تطير
طوت الريش واستسلمتْ
هل تُرى علمت
أن عمر الجناح قصيرٌ .. قصيرْ؟!
الجناح حياه
والجناح ردي
والجناح نجاه
والجناح سدى

إن الطيور السماوية لا تهبط إلى السفح إلا ليكون مقبرة لها يضم جثمانها الطَّاهر في سقوطها الأول والأخير . أما الطيور الأرضية فإنها ماتت مذ طوت ريشها واستسلمت لطاعمها ، وقنعت بحياة الرخاوة ، فهي قد ماتت منذ ارتضت هذه الحياة. وشتان بين الجناح الذي يحلق بالطيور الأولى إلى سماء الحرية فتنجو بالتالي من ذل العبودية ، والجناح الذي يُردى الطيور الأرضية حين يرتخي ويضمر ، فتقنع حينئذ بالمتاح من العيش والمبذول من الفتات.

الصورة المعروضة في المقطع الأخير هي ناتج دمج المشهدين الأول والثاني من القصيدة . في المشهد الأول تنعكس صورة الطيور الأبية التي تربط حياتها بالآفاق الممتدة أكثر مما ترتبط بالأرض ، وهي على الرغم مما تفرضه عليها ضرورات الحياة من الهبوط ، إلا أن هبوطها لا يكون على حساب عزتها ، إذ هي تهبط لدقائق معدودات التماسا للزاد الضروري ، لكنها حتى في هبوطها لا تتردى منغمسة في الزرائب والأكواخ انتظارًا للطعام المتاح الذي تلقيه يد بشرية ، ولكنها تحط على الأماكن التي تليق بها وتحفظ كبريائها ، صحيح أنها تتعرض للأهوال؛ إذ تتقاذفها الرياح وتظل شريدة في السماوات ، ولكن كل هذا يهون لقاء نسيم الحرية:

الطيور مشردة في السموات ،

ليس لها أن تحط على الأرض ،

ليس لها غير أن تتقاذفها الرياح !
ربما تتنزل ...
كي تستريح دقائق ...
فوق النخيل – النَّجيل – التماثيل –
أعمدة الكهرباء –
حواف الشبابيك والمشربيات
والأسطح الخرسانية.
(أهدأ ، ليلتقط القلب تنهيدةً ،
والفم العذب تغريدةً ،
والقط الرزق..)

ليس الحصول على الطعام بأي طريقة هو غاية هذه الطيور ، فطعام البطون هو آخر ما تفكر فيه ، الأحرار مشغولون بحاجات القلب والروح في التنفيس ، وبحاجات اللسان في التعبير ، ثم تأتى في النهاية حاجة الفم لتكون معينا على أن يؤدى القلب واللسان وظيفتهما:

(أهدأ ، ليلتقط القلب تنهيدةً ،
والفم العذب تغريدةً ،
والقط الرزق..)

يتوجه الشاعر في السطور السابقة بالحديث إلى نفسه كواحد من الطيور التي يتحدث عنها ، ويكون أول خطابه إلى ذاته بعد جولة خطرة في سماوات الحرية هو الفعل (اهدأ) بما يكشف عن السعي المستمر والتشريد المتصل والمعاناة الشائقة التي يعيشها من اختاروا – عن اقتناع – أن يقبضوا على جمرة الحرية ، إن الشاعر هنا يذكرنا بالوجه السندبادي لصلاح عبد الصبور ، وذلك حين يقول:

السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت !! [١]

لكن الذين ماتوا لأنهم ركنوا إلى حياة الدعة والهدوء ، هم النوع الثانى من الطيور التي يبرزها المشهد الثانى من القصيدة:

والطيور التي اقعدتها مخالطة الناسِ ،
مَرَّتْ طمانينةُ العيش فوق مناسرِها ..
فانتختْ ،
وباعينها ... فارتختْ ،
وارتضت ان تقاقئ حول الطعام المتاح
ما الذي يتبقّى لها غيرُ سكينةِ الذّبح ،
غير انتظارِ النهايةِ
إن اليد الآدمية ... واهبةَ القمحِ
تعرف كيف تسن السلاحْ!

(١) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادى ، دار الشروق ، بيروت ، ط ٦ ، ١٩٨١ ص ٨

إن الذبح الذي تتعرض له الطيور البشرية المدجنة هو أن تنسى كلمة " الحرية " الملعونة ، وأن تتنازل عن التحليق في سماواتها الطبيعية والخطرة ، لتألف التدجين في " **المزارع** " الصناعية الآمنة ، حيث تمتد اليد البشرية بالقمح وبالحقْن ؛ بالقمح ترتخي أجسادها ، وبالحقن ترتخي أرواحها ، وتصبح بعد ذلك مهيأة للقيام بدورها ، وهو " أن تقاقئ " حول واهب القمح ، وبهذا يكون هذا الواهب قد نجح في القبض على رقاب هذه الطيور بسكينه الناعم الرقيق . وتكون الطيور قد دفعت – بوعي أو دون وعي – ثمن الطمأنينة الكاذبة والأمان المخادع.

إنه القهر؛ قهر الروح ، لقاء بعض ضرورات الجسد .

❖ ❖ ❖

والطيور المدجنة في قصيدة " **الطيور** " هي نفسها الخيول المدجنة في قصيدة " الخيول " كلاهما رمزان لمرموز إليه واحد هو هذا القطيع البشرى الذي يتخلى عن حريته مختارًا لطاعمه / قامعه ، أو حين يخضع هذا القطيع لعمليات غسيل مخ متكررة بهدف تطهير هذه الأمخاخ من أدران الحرية وشوائبها ، ثم ملئها بما يدجن حامليها ليصبحوا مهذبي الحواشي موطئ الأكتاف . لذا فإن سؤالا واحدًا ساخرًا يتوجه به الشاعر إلى الطيور والخيول كليهما في نهاية القصيدتين ؛ يبرز من خلاله أنهما قد فقدا كل شيء حين تخليا عن نار الحرية المقدسة. يصاغ السؤال في قصيدة الطيور بضمير الغائب[١]

---

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ص ٣٢٩

ما الذي يتبقى لها ...... غيرُ سكينة الذبح ،
غيرُ انتظار النهايةِ.
إن اليدَ الآدميةَ ... واهبةَ القمح
تعرف كيف تسن السلاح!

ويصاغ في قصيدة الخيول بضمير المخاطب(١)

ماذا تبقّى لكِ الآن؛
ماذا؟
سوى عَرقٍ يتصبَّبُ من تَعبٍ
يستحيلُ دنانيرَ من ذهبٍ
في جيوب هُواةِ سُلالاتكِ العربيةِ
في حَلَباتِ المراهنةِ الدائريةِ
في نزهةِ المركباتِ السياحيةِ المشتهاةِ
وفي المتعةِ المشتراةِ
وفي المراةِ الأجنبية تعلوكِ تحت
ظلال أبى الهول .....
(هذا الذي كسرتْ أنْفَهُ
لعنةُ الانتظار الطويلْ)

(١) نفسه ص ٣٣٤

أسوأ من هذه " **الطيور** " هو تلك " **الأسماك** " التي رأت بعينيها مشهد وقوع رفيقاتها في فخ الصياد ، عندما التهمن الطعم المعد لها ، لكنها رغم ذلك لم تقنع بالمشهد الحي وأسلمت نفسها بإرادتها للصياد حين اختارت أن تلتهم الطعم هي الأخرى:

كانت سِحْنَةُ الصيادين تتبدل
والطعم يتخذُ آلياتٍ اخرى
والأسماك التي شاهدت/ ذويها منخدعين
لم تكن تقنع بالمشاهده
هكذا كانت معظم الأسماك
تلتهم الطُعْمَ
بإرادتها !! (١)

والإرادة هنا تعنى التجرد من أي إرادة ، لقد أصبحت هذه الأسماك/ البشر مسلوبة الإرادة إلى الدرجة التي لا تستطيع إلا أن تسير إلى حتفها بإرادتها ، وأن تُسلِم نفسها لجلادها كما يُسلِمُ الفأرُ نفسه للقط المتنمر له من بعيد ، لكن إذا كان الفأر يسلم نفسه مضطرًا ، فإن هذه الأسماك تسلم نفسها مختارة ، بما يعنى أن تاريخ القمع الممتد قد تراكم في نفوسها ، ورسَّخَ فيها أنه ليس ثمة فائدة من الهروب أو الزوغان ،

(١) بشير رفعت سعيد: ديوان " الغزلان اصطلحت واختصم الصيادون " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، فرع ثقافة كفر الشيخ ، يناير ٢٠٠٠ ، ص ٧٣.

ربما أنها قد أيقنت أن الوقوع في الشباك لا مفر منه ، فرأت أن تختصر الطريق على نفسها وعلى الصائد . إذ لا جدوى من الفرار. ولعل هذا أسوأ ألوان القمع ، إذ ليس أمام الضحية أي خيار ينجيها من قبضة الجزار ، لقد أحكم الصياد خطته ، وذلك حين استعان بكل سبل التمويه والخداع ، سواء فيما يتصل به هو ، أو فيما يتصل بالطعم المستخدم. ويظل " الطعم " هو وسيلة القبض على " الأسماك " كما كان " الطعام " هو وسيلة إحكام القبضة على الطيور.

❖ ❖ ❖

غير أن قهر الحاضر السياسي وقمع الماضي الاجتماعي لم يتصالحا كما تصالحا في مسرحية " ليلى والمجنون " . أما قهر الحاضر السياسي فقد أحبط مشروع الحرية. وأما قمع الماضي الاجتماعي فقد أحبط مشروع الحب ، وأصبحنا حيال جيل مهزوم مقعد عاجز عن القبض على النجمين الوضاءين ، أو على أي منهما: **الحرية والحب.**

إن وجدان " سعيد " الذي كان يتأجج بنيران الشعر الملتهبة ، بدّا باردا وهامدا أمام دعوة " ليلى " لمواصلة السير معها على طريق الحب وكلما أبدت إقبالاً عليه بإحساسها المنعم أبدى هو صدودًا بتفكيره المفعم وحين تكشف له عن سعادتها بحبها له ، يرد عليها بفتور :

حُبّكِ لي / ماذا يعنى الحب لديك؟
فلقد أصبح لفظا من كثرة ما يعنيه ... لا يعنى شيئا
ليلى : ما أعرفه انى حين أراك.
تلتف حواليك عيوني كالخيط على المغزل[1]

وتفشل محاولات " ليلى " في استمالة " سعيد " ، إذ كلما اقتربت منه وحاولت أن توقظ فيه مشاعر الرجل ، انتفض كالمذعور ، فالحب – في وعيه ولا وعيه – هو الجنس ، والجنس قد اقترن بصورة أمه التي " كانت تستلقي في كتفي رجل تبغضه بغض الموت " [2]

غير أن ما تنطوي عليه " ليلى " من مشاعر جارفة ورغبة قوية في الإخصاب والإنجاب جعلاها تكرر المحاولة ، لكن رد الفعل لا يتغير:

ليلى : سعيد ، انظر لي ، والمسني ، وتحسسني
إني وتر مشدود
يبغي أن ينحل على كفيك ، غناءً وتقاسيم
سعيد : أوه ... الجنس
لعنتنا الأبدية
وجه الحب المقلوب

(١) ليلى والمجنون ص ٥٩
(٢) نفسه ص ٧٥

ليلى : بل وجه الحب المتبسّم

سعيد : جسمي يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق

جسمي يتمناك كما تتمنى النار النار

سعيد : وإذا انطفأت

ليلى : عادت فاشتعلت

سعيد : نار دنسة / لا تنتج إلا دنسا

ليلى : والأطفال ...؟

سعيد : انجبت النارُ الدنسة من أمي ستة أطفال. [1]

إن الميراث الثقيل الذي يحمله سعيد على كتفه ، وفي وجدانه هو أفدح من أن يتجاهله أو يتناساه . ففي كل مرة تقترب منه " ليلى " يقفز في التو شبح من تلك الأشباح التي تتجول فيما أسماه بغرفة تذكاراته السوداء ، ليضاعف إحساسه بالعجز والإحباط ، لكن الشبح الذي كان يصيبه بالفزع الأكبر هو شبح ذلك الرجل الفظ الذي كان يتردد على أمه في بعض المساءات حاملاً خبزًا وإدامًا.

وحين يتأكد عجز سعيد تضعف ليلى أمام مراوغة " حسام " وتكون الضربة القاضية لسعيد حين يشهد انتهاك " ليلى " بعينه ويعجز سعيد عن تحقيق الحب كما عجز قبلا عن تحقيق الحرية ، ويتزامن انتهاك " ليلى " مع حريق " القاهرة " ، ثم يتراسل حريق القاهرة مع

(١) نفسه ص ٨٩ ، ٩٠

النار التي أصابت ليلى ، وحرقت رداءها ، ويحل " الشركس والغرباء" الذين انتهكوا ليلى " المدينة " مكان حسام الذي انتهك ليلى الأنثى . يقول سعيد لليلى وهو سجين :

ماذا ؟ لسعوك بالنار ... ؟
لا .. لا أخشى أن تنهاري فتقصّي قصتنا السرية
لفضول الشركس والغرباء
..
عوقبت بحرق ردائك
حين تركت فؤادك لحما في منقار الغربان[1]

وفي غمرة الذهول تغيم الرؤى وتختلط المرئيات بين ليلى الحبيبة المنتهكة ، وليلى الوطن المغتصب ، والأم التي اضطرت أن تبيع نفسها في سوق الحب . وإذا كان " سعيد " قد عجز عن حماية أمه من الانتهاك بحكم طفولته وعدم إدراكه ، فإنه عجز وهو رجل عن حماية حبيبته / مدينته ، لأن قهر الطفولة كان قد كبر معه ، فقمعه ، وهل يرجى من المقموع أن يكون منقذا؟:

مدنٌ كمدينتنا المفتوحة
لا تحمى ورد حدائقها من نقر الغربان
أو من قبلات الطّل الهيمان

(١) نفسه ١٦٦

إن " سعيد " الممثل لجيله ، كان قد بلغ درجة العجز التام عن فعل أي شيء ، ومرد ذلك هو ميراث القهر الطويل والممتد الذي حوله إلى كيان مشروخ تقول له " ليلى " آسفة على ما آل إليه حاله :

سعيد ... حبيبي / وا أسفاه ......

إنك خرب ومهدم

لا تصلح إلا كي تتسكع في جدران خرائبك السوداء[1]

وقبل ذلك نراه يصف نفسه على هذا النحو:

ليلى / إني رجل مرهق

جاوزت العشرين ببضع سنين

لكنى اشعر انى متغضن

لا ، وجهي ، بل أعصابي وخيالي ودمائي

بل إنى أحيانا أنظر في المرآة

لا ابصر نفسي ، بل ابصر مخلوقا معروقا هرماً

تتوكأ كتفاه على اقرب حائط [2]

تتفق رؤية " ليلى " لسعيد ، مع رؤية " سعيد " لنفسه ، ومحصلة الرؤيتين هو أنه رجل مرهق ، متغضن ، معروق ، هرم ، خرب ، مهدم ، تتوكأ كتفاه على أقرب خائط ، وتتسكع نفسه في جدران خرائبه

(١) المسرحية ص ٩٠

(٢) المسرحية ص ٥٧

السوداء . إنه التخريب الجسمي والنفسي الذي جعله غير مؤهل لتحقيق أي من حلميه: " الحرية والحب " ، وانتهى الأمر بليلى إلى نفس الصورة التي وصفها الأستاذ في بداية المسرحية :

" روح ضائعة بين الواقع والحلم " (١)

وانتهى الأمر بسعيد كما وصف نفسه في النهاية بأنه

" وقت مفقود بين الوقتين " (٢)

وتنجح المسرحية في طرح معاناة ومأساة جيل تصالح قهر حاضره السياسي مع قمع ماضيه الاجتماعي على تجفيفه وهدمه وتخريبه .

التقى كل من " سعيد " و " ليلى " في أن أصبح لكل منهما غرفة تذكاراته السوداء وهو ما يعد مقدمة للمصير المشترك الذي ينتظرهما ،

---

(١) المسرحية ص ٣١

(٢) المسرحية ص ١٦٨ ، وقبل ذلك يضيف سعيد إلى هذه العبارة " عمر مفقود بين الماضي والمستقبل " ص ١٣٦. تستحضر السمات السابقة التي يتسم بها كل من " سعيد " و " ليلى " عالم اليوت خاصة في " الأرض اليباب " و" الرجال الجوف " و" أغنية حب إلى ألفرد بروفروك " ومن ثم كان التضمين اللافت في المسرحية من هذه الأعمال.

راجع : فدوى مالطى – دوجلاس : التحليل التضميني لمسرحية " ليلى والمجنون " فصول ، مج٢ ، ع١ ، أكتوبر ١٩٨١ ص ٢٠٦ : ٢١٠

ويمكن مقارنة ما ورد في المقال السابق بما كتبه عابد خزندار عن : التناص في مسرحية " ليلى والمجنون " مجلة " إبداع " عدد يناير ١٩٩٢ ص ٥١: ٥٤

وهو السقوط الذي تصرح به ليلى من خلال استعادة أبيات شوقي الذي يرد في آخرها:

أدركتَ أن السهم يا قيسُ واحدُ … وأن كلينا للهوى غرضانِ [(١)]

لقد خاب ظن سعيد حين تصور أن سهم الانتهاك قد أصاب ليلى دونه ، إن الذي " انتهك ليلى فأفقدها – كامرأة – العذرية والطهارة ، وأفقدها – كمدينة– الحرية والكرامة ، كان قد سبق فانتهك سعيدا وأفقده – كرجل – القدرة على الحب ، وأفقده – كثوري – القدرة على الفعل " [(٢)]

وعند البيت السابق من مسرحية شوقي يتم كمال الاتصال بين النص القديم " **مجنون ليلى** " والنص المعاصر " **ليلى والمجنون** " . في النص القديم دفع قيس وليلى ثمن القهر الاجتماعي ، حين فرق المجتمع بينهما وقهرهما عاطفيًا ، وفي النص المعاصر تتعدد صور القهر ؛ ثمة قهر شخصي يتعرض له سعيد يتمثل في الفقر والجوع والظلم والضرب ، ثمة قهر تتعرض له أمه يتمثل في الظلم والذل والجوع حتى اضطرت أن تبيع نفسها في سوق الحب ، ثمة قهر اجتماعي يراه سعيد متجسدا في أبناء المجتمع ، إن القهر الذي عانى منه هو نموذج للقهر الاجتماعي بصفة عامة ، ثمة قهر أشمل وأنكى وأعم وهو أن

(١) ليلى والمجنون ص ١٤٣

(٢) سامي خشبة : الرمزية والتراجيديا في " مأساة الحلاج " و " ليلى والمجنون " مجلة فصول ، مج٢ ، ع١ ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ١٣٦

تتعرض الأمة كلها للانتهاك والاغتصاب من قبل المحتالين والمخادعين.

لقد ظل سعيد مشدودا إلى ماضيه التعس ، وكم بذلت " ليلى " من محاولات لتنتشله من دنس الماضي ، ليحيا معها في الحاضر ، لكنه كان يفسد لحظة الحب التي تهيئها له ، يدفعها إليها شوق ظمآن يبغى أن يتحقق – كان يفسد هذه اللحظة حين يشده ماضيه ، ويشده عجزه ، ليفتح غرفة تذكاراته السوداء ، رغم تظاهره بعدم الرغبة في ذلك:

سعيد : لا أبغي أن أفتح غرفة تذكاراتي السوداء

لكن لا بأس إذا لم يُضْجِرْك حديثي

ليلى : افتح إن كان يريحك.(1)

وتدرك " ليلى " أنه أصبح أسير هذه الغرفة السوداء ، وأنه أعجز من أن يخرج من بين جدرانها . تقول له حين تدعوه فيعجز :

وا أسفاه ...... / إنك خرب ومهدم

لا تصلح إلا كي تتسكع في جدران خرائبك السوداء (2)

لقد فشلت " ليلى " في إخراجه من غرفة تذكاراته السوداء ، ونجح هو – حين فشل في أن يمنحها الحب والإخصاب – أن يقودها

(1) ليلى والمجنون ص ٧٥

(2) نفسه ص ٩٠ ، ٩١

إلى الرذيلة وبالتالي أن يكون لها هي الأخرى غرفة تذكارات سوداء . حين تطلب منه أن يساعدها على نسيان ذلك اليوم المزعج ، يوم انتهاكها ، يقول لها :

صارت لك غرفة تذكارات سوداء
فليدخل كل منا غرفة تذكاراته
قد نخرج منها يوما اطفالا بيضاً كالثلج (1)

وهاهو يعبر عن عجزه عن مواجهة الحاضر بصورة أخرى ، وذلك حين يتمنى أن يعودا ، هو وهي ، طفلين بريئين . فالعودة إلى عالم الطفولة تعفيه لا شك من تبعات الرجولة . حين يزوره الأستاذ في السجن ، ويعرض عليه أن يرسل له دخانا وطعاما يقول له :

لا ...فتش لي عن لعبة
كنت اراها وانا طفل
رجلٌ في ثوب مهرجْ
مخرومٌ ومعلقْ
في عقلة سلك
تضغط ... يعلو
تضغط ... يهبط
طبعا في الأحوال العادية يهبط

(1) نفسه ص ١٣٨ ، ١٣٩

لكن لا يسقط أبدا أو يخرج
من برواز السلك[1]

لكن هذه اللعبة التي يطلبها " سعيد " ليست مجرد حنين إلى عالم الطفولة وهروب من تبعات الرجولة ، إنها رمز يكشف حقيقته بعد أن كبر وأصبح رجلا ، لكنه رجل دمية ، بلا أبعاد ولا ملامح ولا أعماق لقد حُدِّد له كل شيء سلفا حين فُرض عليه أن يكون لعبة في يد الحكماء ، هم يرسمون لهذه اللعبة إطارها ويحددون لها حركتها ويمسكون في أيديهم بآلة الضغط التي تتحكم فيها صعودا وهبوطا ، لكنها في كل الأحوال ستظل معلقة ، لأن سقوطها يعنى أنها خرجت عن إطارها المرسوم لها. وهكذا يجمع صلاح عبد الصبور بذكاء نادر في هذه الصورة / اللعبة كل خيوط القمع التي التفت حول بطله " سعيد" والتي أفرغته من مضمونه كمناضل وهاهو يعترف:

" ليلى تبغي أن تعبر بي الجسر إلى مدن الأحياءْ
لكني لا أقدرُ إلا أن أثوي في الشط المهجور
فهنالك مقبرتي ، وخُلِيِّ الزائفة ، وأهرامي الوهمية
ليلى تبغي رجلا تتكئ على جذعهْ
وأنا بضعةُ أحطابٍ طافحةٍ فوق الماء الراكدْ[1]

(١) نفسه ١٦٥

لكن سعيدًا لا يعترف على نفسه فحسب ، ولكن على جيله كله هذا الجيل الذي يوصف بدقة على لسان " زياد " وهو يعلق على آخر أشعار " سعيد " :

" أحلى ما قلت

أحلى ما فيها أنك تنعي هذا الجيل الآسنْ

جيلٌ لا يصنعُ إلا أن ينتظر القادم

جيلٌ قد أدركه الهرم على دِكَكِ المقهى والمبغي والسجن

جيلٌ مملوءُ بالمهزومين الموتى قبل الموت " [1]

ويأبى " سعيد " أن يفوِّت هذه الفرصة دون أن يكمل ملامح مشهد هذا الجيل ولكن على لسانه هذه المرة:

" هذا حقٌ أزياد

فأنا أشعر أنا جيل قد مات ولمّا يولد بعد

لا يقدر أن يصنع شيئا حتى في الحب " [1]

---

(١) نفسه ص ١٠٧
(٢) نفسه ص ١٠٦
(٣) نفسه ص ١٠٦

لقد انسحب القهر إذن على كل أبناء الجيل ، فكان لكل واحد حظه من هذا القهر ، وإن تفاوتت حظوظهم حسب ظروف كل منهم . في حوار بين " زياد " و " حسان " تتكشف مأساة هذا الجيل الذي يشعر بالضياع ، ويفقد الأمل في المستقبل ، ويعجز عن صنع أي شيء ، وأصبح حاله أسوأ من حال الرجال الجوف ، الذين مُلئوا قشا في " الأرض الخراب " لإليوت ، لقد ملئ هذا الجيل بما هو أهش وأنكى من القش ، لقد ملئ ضعفا فلم يعد قادرا حتى على الحلم ، ناهينا عن التطلع إلى المستقبل ، وملئ حقدا وبغضاء فلم يعد قادرا على الحب. وملئ جراحا من آثار الطفولة التعسة ، فهي جراح غير قابلة للاندمال لأنها تتجدد بتجدد جراح الحاضر ، وكما أن الأسى يبعث الأسى ، فإن جراح الحاضر تستدعي جراح الماضي ، وما أتعس الجيل الذي لا يجد شيئا يستعرض به سوى جراحه ، ولنتأمل هذا الحوار:

ليلى : خير لك ان تتقن دورك

زياد : لا اعرف لي دورا حتى الآن

شبح يبحث عن جسمٍ يسكنُ فيه

في لعبتنا انا ظلٌ او راويةٌ يحكي ما انشده صاحبهُ الموهوبْ

اما في لعبتنا الكبرى ، ما يدعوه العقلاء حياةً او اياماً او

مستقبل فأنا ... أنا لا شيء

رجل يهربُ من صورة طفل

حسان: سيذكّرنا بطفولته التعسه

زياد : أرجوك ، دعني استعرض جرحى ، لكن لا تستعرض أحقادك

حسان: يوما ما ستخون لأنك مملوء بالضعف

زياد : بل انت ، يوما ما ستخون لأنك مملوء بالحقد وبالبغضاء [1]

◆ ◆ ◆

أما الحب المقهور ، المحبط ، العاجز ، الذي أصاب جيلا بأكمله ، والذي تبلورت ملامحه في مسرحية " ليلى والمجنون " كان قد تحددت قسماته الأولى في إحدى القصائد الباكرة للشاعر .[2]

حين نتابع صيغة الحب في هذه القصيدة بين محبين منهوكين وعليلين ، اعتلت كلمات الحب على شفتيهما ، وعجزًا عن أن يجنيا ثمار هذا الحب ، بتأثير واقع سياسي اجتماعي محبط يسميه الشاعر بـ

(١) ليلى والمجنون : ص ٣٧ : ٣٩

(٢) القصيدة هي " يا نجمي يا نجمي الأوحد " ديوان الناس في بلادي ، ص ٧٦ ونشرت أول مرة في مجلة الآداب ، عدد يونيو ١٩٥٦.

" الأيام المريضة " وبـ " الليل الموحش الذي يولد فيه الرعب " – حين نتابع هذه الصيغة ، نتابعها من خلال إطلالة وجهي " سعيد " و " ليلى " علينا:

يا نجمي يا نجمي الأوحد

ما يصنعُ قزمانِ التقيا في ظل مساءْ

منهوكينْ

وعليلينْ

نظرا في استحياءْ

عرفا الأيام المروره

وأنين النفس المكسورة

لفحتْ أيامُ الرعبِ رُواءَهما حتى شاها

وذَوَى في عينهما زَهْوُ الفطنة

والمجد الكاذبْ

عَرِيًا من بزَّةِ هذا العصر المشهود

صَغُرا ، صغرا ، حتى دقا

حتى صار قزمين

مقرورين

ثم التقيا في ظل مساء

في قلب العاجز ماذا يُلقى العاجز

ماذا يهب العريانُ إلى العريانْ

إلا الكلمة

والجِلْسَةُ في الركن النائي ... قزمين ودودين

صَغُرا ، صغرا ، حتى دقا

في قلب العاجزِ ماذا يلقى العاجزُ إلا الحب المعتل

....

وداعاً يا نجمي الأوحدْ

ولأنَّ الأيامَ مريضةْ

ولأن الليل الموحشَ يُولد فيه الرعبُ

لن نجني حتى الحب

يقول فاروق شوشة معلقا على هذه القصيدة : " لفحتني من خلالها أنفاس عاشق مصري مسكين ، منكسر القلب ، مقصوم الظهر ، وشدني التحام نسيجها بصيغة العصر في الحب ، من خلال الصوت المجهد يتلاقى القزمان المنهوكان العليلان ، يواجهان الليل الموحش والرعب

المسيطر ، ويعريان من زيف العصر وأكاذيبه ، ولا يعد كل منهما صاحبه – وهما العاجزان – بشيء ، حتى بأمل الحب في ظل الأيام المريضة .. فيواجهان معا بضعفهما المشترك قسوة العصر ويعلمان أن مصيرهما المحتوم رحلة حب معتل " [١]. تتلاقى ملامح " سعيد " و" ليلى " مع ملامح بطلي أو قزمي هذه القصيدة العليلين المنهوكين بفعل الأيام الممرورة ، وبتأثير " الرعب " الذي لفح رواءهما وشوه جمالهما وسلب زهوهما حتى صارا قزمين مقرورين مقهورين. إن " سعيدا " هو هذا العاجز الذي لا يستطيع أن يلقى في قلب " ليلى " دفئا أو خصبًا أو حياة ، وهو هذا العريان الذي لا طاقة له بستر عرى " ليلى " أو بفرد جناحيه عليها أو حواليها ؛ إذ ينوء بهذا " طير مقصوص الريش جريح "



(١) فاروق شوشة : صلاح عبد الصبور ، صوت عصرنا الشعرى ، مجلة فصول ، مج٢ ، ع٢ ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ٢٢٦

٢ - كل السلطات في سلطة

سلطة الرقيب الداخلي

إذا كان هنالك طاغية
تريد أن تثل عرشه ،
فاستوثق أولاً أن قد تحطم العرش
الذي أقمته له في نفسك

جبران خليل جبران

الرقيب الداخلي هو الروح الشريرة التي تتلبس الجسد وتسكن في أعماقه ، ومن هناك؛ من هذه المنطقة النائية تمسك هذه الروح بالدفة لا لتتحكم في حركة الجسد فحسب ، بل فيما يصدر عن النفس من تصرفات ، وعن الوجدان من مشاعر ، وعن العقل من أفكار ، ثم هي بعد ذلك توجه القلم إن أراد صاحبه أن يعبر ، فتأتي الكتابة لا تعبيرًا تلقائيًا عن تصورات العقل وخطرات الوجدان ، ولكن تعبيرًا خاضعًا لإشارة الرقيب ، فإذا رفع الرقيب الراية الخضراء واصل القلم الكتابة ، وإذا رفع الراية الصفراء ، توقف القلم مراجعا نفسه فيما أوشك أن يتهور فيه ، وإذا رفع الراية الحمراء أيقن أنه قد وقع في المحظور وأن عليه أن يتوقف ليراجع نفسه من جديد. وإذا كان تحرير الجسد – ولو بالوهم – من الأرواح الشريرة – بمعناها الحقيقي لا المجازى –

يتطلب العديد من حفلات الزار ، فإن عفريتنا - هذا الرقيب الداخلي- يصعب ، بل يستحيل خروجه تحت تأثير أي حفلات زار مهما زاد عددها وتقدمت درجة تقنيتها.

السبيل الوحيد لتحرير الجسد من هذا الرقيب هو إخضاعه لدراسة علمية تتتبع ظروف نشأته والأسباب المتشابكة التي هيأت لنموه ، وإدراك مدى خطورته وقدرته على تدمير الإنسان معنويا وفكريا كما تدمره الفيروسات الخطيرة جسديا. وكما تُفسد هذه الفيروسات الجسد فتعوقه بالتدريج عن أداء وظيفته فإن الرقيب الداخلي يعوق الحس عن التفتح والفكر عن الانطلاق ويصبح المرء " معاقًا " أيضا فكرًا ووجدانا. وما أكثر المعاقين الذين يهرولون بيننا ، لكننا قد لا ندرى بهم وقد لا يدرون هم عن أنفسهم شيئًا.

وإذا كانت الإعاقة الذهنية بمعناها الحقيقي هي وجود خلل بجهاز التفكير يحول بينه وبين أداء وظيفته على نحو طبيعي . فإن الإعاقة الذهنية المجازية هي الأخرى خلل يتسبب عن مجموعة الزواجر والكوابح التي يضعها الرقيب الداخلي في طريق الفكر فيمنعه من الانطلاق في مجراه الطبيعي ، بل قد يضطره إلى تغيير مساره فيصبح مسيَّرًا بإرادة الرقيب بعد أن يفقده اختياره . وبالقياس على هذا يمكن تعريف الإعاقة الوجدانية حين تصدر النفس لا عن مشاعرها ، ولكن عن تلك المشاعر التي تدرك النفس بحدسها أنها ستنال رضا الرقيب ،

وتكون الذات قد تخلت في هذه الأثناء عن ذاتيتها إما لتصبح ذاتا أخرى مسيرة بأمر الرقيب ، أو ذاتا شائهة تبدو في الظاهر متمردة عليه فيما هي في الحقيقة تغازله وتراوده عن نفسه ، وتشعر بالأمان والسعادة حين ترتمي في أحضانه مضحية بكل شيء .

ورغم أن الرقيب الداخلي هو في الحقيقة رقيب معنوي لا يُدرَك بالحواس ، إلا أنه من حيث الحضور والفاعلية والسطوة يتفوق على كل الرقباء الخارجيين مهما كثر عددهم وتباينت مستوياتهم. ولأنه رقيب معنوي فإنه يطيب للأدباء الذين يحسون به يعربد داخلهم أن يعبروا عنه في صورة تخيلية تنقل طبيعة إحساسهم به ، فمنهم من يتخيله " **نبتة** " "وبت أخشى ، أكثر ما أخشى تلك النبتة التي بدأت تبزغ داخلي ، وتتراقص أمام عيني كلما أمسكت القلم ، ونسميها الرقيب الداخلي ، تنبهت لها منذ البداية وحاولت قمعها.. ولكن ليس بدرجة كافية " [1]. ومنهم من يتخيله في **صورة شرطي** يمارس أوامره ونواهيه وهو واقف هناك في أحد الأكشاك الصغيرة التي تحتل موقعا استراتيجيا في رأس الإنسان[2]. وقد يتجسد هذا الرقيب في صورة **مجموعة من الأشباح** [3] ومنهم من يتخيله في صورة " **بعبع** " يمسك سيفا بتارًا " ما إن أشرع في كتابة الحروف ، إلا ويبرز الرقيب من داخلي بسيفه البتار

(١) أحمد عمر شاهين : فصول ، المجلد ١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢ ص ٣٧

(٢) حنا مينه : المرجع السابق ص ١٠٥

(٣) أحمد إبراهيم الفقيه : نفس المرجع ص ١٩

المصبوب ، من قيم الماضي وشروط الحاضر ونفى المستقبل ، فيحذف هذا الرقيب كلمة ، جملة ، فكرة ، وقد ينتهي الأمر بحذف عمل إبداعي كامل ، وكم من قصة آثرت عدم نشرها ، وفكرة إبداعية لجأتُ إلى وأدها ، بناء على تعليمات ذلك " البعبع " الداخلي المخيف " [١] ومنهم من يراه " إبليس " الذي أقسم أن يضل الإنسان حين يجعله عبدا للخوف والقهر " واعتقد أننا جميعا مطالبون بقتل ذلك الرقيب العتيق الذي يتلبس أعماقنا بعين عوراء تقدح شرًا وشررًا ، إني أعتقد أن هذا الرقيب الخفي ربما كان (إبليس) الحقيقي الذي أقسم ليضلَّلَنَّ الإنسان ؛ إنه ضد أن يتحرر الإنسان من الخوف والقهر والعبودية " [٢]

أما عن خطر الرقابة الداخلية ، فمما لا شك فيه أنها أخطر كثيرًا من الرقابة الخارجية التي نراها متجسدة أمامنا بحجمها الحقيقي ، وقد يحلو لنا أن نتصادم معها ، وقد نسبب لها بعض المتاعب فتسقط هيبتها وقد تتكشف عورتها ، فنتطهر من الخوف منها. يتحدث أحد الأدباء عن الرقابة الداخلية قائلا: " وهى أخطر ألف مرة من الرقيب الخارجي أو أي سلطة قمع تأتي من خارج الذات " [٣]. ويروى آخر أنها " أسوأ أنواع الرقابات وأشدها وطأة على الكاتب" [٤] ، وهى أسوأ أنواع

(١) سلوى بكر : المرجع السابق ص ١٥٤
(٢) خيري شلبي : نفسه ص ١٢٨
(٣) أحمد عمر شاهين : نفسه ص ٣٧
(٤) حنا مينه : نفسه ص ١٠٥

الرقابات وأخطرها لأنها ليست وليدة ساعة أو ابنة يوم وليلة ، ولكنها تكونت عبر سنوات عديدة ، وقد تُولد بذرة وتظل تنمو وتلازم الإنسان طوال حياته ، ولا تموت حتى بموته ، لأنه قبل أن يموت يكون قد نقلها بالعدوى إلى كثيرين من المحيطين به.

ينعكس هذا كله على طريقة تفكيرنا حين نقع أسرى الصراع بين ما نؤمن أنه حق ، وما نعرف أنه أكثر أمانا ، ولأن الكثيرين ينحازون إلى جانب الأمان ، فإن ذلك يكون على حساب الحق. ويفقد الإنسان العربي أجمل ما في الإنسان ؛ الوضوح والصراحة وتوخى الحقيقة " فغالبية العرب يفكرون ويتحدثون كما لو كان هناك رقيب في داخلهم وهو الأمر الذي لاحظه الدارسون من الأجانب لأحوالنا السياسية والاجتماعية " [١] وتكون النتيجة هي الازدواجية التي تنسحب من الأفراد لتصبح علامة على مجتمع " يتعامل مع نفسه وساسته بشخصية ويطوى الجوانح على أخرى .. إن الجمهور الذي اعتاد التصفيق على الدوام لكل من هب ودب ، هو نفسه الجمهور الذي يؤلف النكت الجادة للسخرية من كل شيء لا يعجبه ، وهو الذي يتمرد على الأوامر ، فيعلن في الظاهر قبوله ، ويفعل في الخفاء عكس ما صدرت به الأوامر تماما.. إنه صاحب مبدأ " التقية " والمراوغة والصبر على الجار السيء حتى يرحل أو تلم به مصيبة " [٢]

---

(١) أحمد عباس صالح : مجلة فصول ، مج١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢ ، ص٢١

(٢) خيري شلبي : المرجع السابق ١٢٥

وإذا كان الجمهور يمارس الازدواجية دون أن يعيها ، أو دون أن يدفع ثمنها تمزقا نفسيا وتأنيبا للضمير ، فإن الفضلاء الحقيقيين يضعهم المجتمع " في مأزق يصل إلى ذروته حينما يصبح مطلوبا من أحدهم أن يحكى شيئا عن حياته ، أو يفكر في كتابة سيرته الذاتية ، ذلك أنه لو تحرى الصدّق فيقوده الاعتراف إلى التصريح بأشياء لا تحمد عقباها وقد تسقط هيبته في نظر المجتمع رغم أنه مجتمع منحل " (١)

وتكون النتيجة هي أن يتحول الأدب عامة ، والسيرة الذاتية على وجه الخصوص إلى نصوص تمارس الكذب سعيا وراء التجمّل الذي يحفظ على الناس هيبتهم الزائفة واعتبارهم المخادع ، وتتحول النصوص من كشافات تعرّى إلى ستائر للتخفي " فكم من الأشياء نخفيها باسم الزواج والحب ؟ وكم من الأشياء نخفيها باسم الصداقة؟ وكم من الأشياء نخفيها باسم الخوف من المواجهة ؟ لأن المواجهة لا تعنى بالضرورة الوصول إلى المصادرة أو السجن ، ولكن قد تعنى فقط أن أقرب الناس سيغضون الطرف عندما يمرون بالقرب منك " (٢)

هامشية "فن السيرة الذاتية " إذن في أدبنا العربي له علاقة وثيقة بمناخ اجتماعي هيأ للرقيب الداخلي أن يأخذ مكانه الآمن داخل النفوس وأن يمارس دور الوصاية على الأديب مذكرًا إياه بما ينبغي ومحذرًا بما لا ينبغي.

---

(١) نفس المرجع ص ١٢٦

(٢) شريف حتاتة : نفس المرجع ص ١٧٠

ولا ريب أن قائمة " الينبغيات " جديرة بأن تفسد هذا الفن وتحوله إلى كلمات لزجة لا طعم لها ولا لون ولا قوام ولا كيان. إذ ما قيمة فن سيرة ذاتية يفتقد الصدق ويعتمد التزوير والبهتان خضوعا للتقاليد بكافة صورها وأشكالها. إن فن السيرة الذاتية لا يكتسب شرعيته إلا حين يصبح الأديب قادرًا على أن يُدخل منظاره في بئر وجدانه ليسجل بأمانة كل ما ينقله هذا المنظار من صور السمو والدنو ، الشرف والعار ، اللآلئ والمحار. غير أن ما يؤسف له أن الإنسان العربي أصبح مدربا لا على إبراز مشاعره وبلورتها ، ولكن على الهروب منها وقهرها ، ثم تزييفها .

وليس بخاف أننا أصحاب تراث طويل في " التكتم " و" التحوط " و" التستر" ، وأغلب دعائنا هو طلب الستر ، وعدم الفضيحة. فكيف يمكن أن يتجاسر إنسان – تربى في غابة الكتمان – على أن يغامر بسمعته وشكله الاجتماعي حتى وإن كان ذلك لقاء التحلي بفضيلة الصدق ؟ ما يهمنا وما يعنينا هو نظافة الثوب ، قد يُتغاضى عن طهارة الجسد ، أما نقاء السريرة والضمير ، فهى مسائل لا تستحق عناء التفكير.

وهكذا ضحي الإنسان بحقيقته وجوهره لحساب شكله وصورته ، أما الأدب فسيكون أدب الشكل والطلاء والزخارف والقشور ، وإذا كان الشعراء قد أولعوا في عصور الانحطاط بمثل هذه الأمور ليحاربوا بها

فراغ الحياة من حولهم ، فإن الشعراء في الأزمنة الأخرى يلجأون إليها ليستعيضوا بها عن فراغ أرواحهم عندما تنطفئ فيها نار " بروميثيوس" وإذا كان فن السيرة الذاتية لم يواكب الانطلاقة التي حققتها الرواية العربية بسبب هذا الحظر المفروض على الأديب سواء من خارجه أو من داخله ، فإن " **شعر الاعترافات** " يقف متعثرا بموازاة أدب السيرة الذاتية لنفس الأسباب " فالشاعر العربي مهموم بالانهيار الحضاري للأمة أكثر من اهتمامه بالانهيار النفسي للذات " [١].

ولكن ثمة سؤال يفرض نفسه هنا هو : لماذا انشغل الشاعر العربي بالانهيار الحضاري عن الانهيار الذاتي؟ . القضية لها علاقة وثيقة بالطابوهات ، إن الاقتراب من الذات يعد من المحرمات؛ ، فالشاعر العربي أصبح عاجزا عن تسمية الأشياء بأسمائها ، وهذا أمر طبيعي ، أليس الإنسان العربي – على صعيد حياته اليومية– هو الذي يسمى الرشوة هدية ، والوصولية شطارة والنفاق مجاملة ... وهو الذي خلع أسماء جميلة على سلوكيات قبيحة ، فكيف به – بعد أن تمت برمجته على هذا النحو – يصف الأشياء بصفاتها ويسميها بأسمائها؟. يكشف صلاح عبد الصبور هذا الجانب من الانهيار الخلقي من خلال قصيدة " **الموت بينهما** " [٢] . تتحرك الأحداث في القصيدة عبر

---

(١) د. فريال غزال : قصيدة السجن من البيان إلى البلاغ ، مجلة فصول ، المجلد الحادي عشر ، الجزء الثالث ، خريف ١٩٩٢ ص ٣٣٩.

(٢) راجع القصيدة بديوان " الإبحاء من الذاكرة ، دار الشروق ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١

صوتين ؛ أحدهما صوت الله ، ويوصف بأنه " صوت عظيم " وصوت الشاعر الذي يوصف بأنه " صوت واهن " . في الجزء الثاني من القصيدة يبدأ الصوت العظيم باقتباس قرآني :

"وعلم آدم الأسماء كلها ،
ثم عرضهم على الملائكة ،
فقال :
انبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين
قالوا :
سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا
إنك أنت العزيز الحكيم
قال:
يا آدم انبئهم بأسمائهم......"

ويأتي دور الصوت الواهن ، فنتوقع – حسب السياق القرآني – أن يمتثل هذا الصوت للأمر الإلهي ، وذلك كما امتثل آدم لأمر ربه كما تشير بقية الآية السابقة ﴿ ... فَلَمَّا أَنبَأَهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ﴾ (١). غير أن الصوت الواهن " صوت الشاعر" سيعتذر عن تنفيذ أمر ربه لا تمردا وعصيانا ، ولكن حيرة وعجزا:

---

(١) سورة البقرة / ٣٣

" لا .. لا ..
لا أجرؤ يا رباهُ ،
وكيف أسمي كل الأسماءْ؟
هل تكرهُني ، يا ربي ، حتى تنفُخَ في قَصَبَةِ جسمي الناحل...
ما صُنتَ زمانا من أسماءْ
اصرف عنيّ تكليفكَ يا فياضَ الآلاءْ
وتخيَّر كأساً أخرى لكريم الأنداءْ
فأنا منذ زمانٍ ، مُذْ هجرتني شمس عيونك
وأَلِفتُ الظلَّ الروَّاغ
اتَخَفّى أحيانا تحت جدارِ التشبيه
أو في جُحْرِ التَّوريةِ وشَقِّ الإيماءْ
أحيا ... لا أحيا
لكنيّ انثُرُ أشلائي كُلَّ صباحْ
واجَمّعُها كلَّ مساءْ
اتحسَّسُها ... احْصيهَا ، احْمدُ فِطنتيَ الصفراءْ
(انْ ابقَتْني حيًّا حتى اليومْ)
حتى ينعقد برأسي النومُ ... أو الإغماءْ

إن آدم المعاصر لم يعد صافيًا ولا بريئًا كما كان جده ، لقد تسلم الجد العالم بريئا ، فكانت علاقته بهذا العالم ، كما كانت علاقته بالله

خالصة لا تشوبها شائبة أما آدم المعاصر فقد توترت علاقته بالعالم حين وجده يموج بالتخليط والتمليق ، كما توترت علاقته مع الله ، حين تصور أن الله قد تخلى عنه ، ففقد جسارته وجرأته ، ولم يعد قادرًا على المواجهة ، إذ يقف في مواجهته من تألهوا ، وهم يلوحون له بالويل والثبور.. إن هو خرج عن الحدود التي رسموها له. لقد فقد تحت الضغط والقمع الذي يُمارَسُ عليه من قبل طغاة الأرض براءة إيمانه برب السماء ، وهاهو الخوف من هؤلاء الطغاة يجعله يعتذر لربه عن عدم قدرته على تنفيذ أوامره ، ذلك أن حجم القمع الأرضي أفدح من أن يقدر علي الفكاك منه ، أو التحرر من أسره. إن قبوله التكليف بأن ينبئهم بأسمائهم يفرض عليه أن يسمى الظالم ظالمًا والمحتال محتالاً والطاغية طاغية .... دون مراوغة ، ودون خداع لنفسه ، ودون تلطيف أو تهذيب لهذه الأسماء. أما وقد أصبح آدمًا عصريًا فقدْ فقدَ نصاعته ووضوحه ، وألف حياة الظلال المراوغة بفعل القهر الاجتماعي الذي علمه الاحتياط ، ولقنه دروس الحياة العصرية في الالتفاف والمداورة والنفاق ، وتسمية الأشياء بغير أسمائها الحقيقية مجاراة لواقع اجتماعي فاسد. لقد أصبح هذا الواقع معطوبا إلى الدرجة التي لا يتحمل فيها المواجهة بكلمة صدق ، وهو في ذلك أشبه بالمريض الذي يفضل أن يحيا حياة بائسة في ظل أمل خادع ، على أن يُواجَهَ بحقيقة مرضه متحملا التبعات النفسية لهذه المعرفة ، ثم محاولا

تجاوز هذه المحنة في ظل أمل حقيقي حسبه إذن أن يحاور ويداور ، يرواغ ويتخفى ، إنه أعجز من أن يسمي الأشياء بأسمائها ، وكيف؟ وقد أضحى بهلوانا من بهلوانات العصر ، فاقدا للسمات والملامح ، فاقدا للبكارة والنضارة والتلقائية ، لقد جلده الفقر ، وأذله الطغيان ، وقهره الظلم ، وقمعه الزيف والتلفيق والتمليق ، لقد سُلب منه كل شيء حتى ذاته يبحث عنها فلا يجدها ، يحسبونه في عداد الأحياء ، لكنه يعلم أن الإنسان قد مات داخله ، فهو يحيا ولا يحيا ، لكنه ، رغم هذا ، يتحايل كي يظل حيا ، وهو لذلك يتحاشى الحديث بالألفاظ العريانة ويفضل الحديث بالأمثال [1] فيتخفى خلف جدار التشبيه ، أو في جحر التورية أو في شق الإيماء ، وفضلا عما تبرزه هذه العبارات من إحساس بالاستلاب والعجز ، فإنها تومئ في ذات الوقت إلى افتقاد هذا الإنسان لإنسانيته ، وإلى أنه أصبح أشبه بالكائنات التي تتخفى خلف الجدران أو في الجحور والشقوق.

هو يرى نفسه إذن غير جدير بهذا التكليف ، ويلتمس من الله أن يختار لهذه المهمة الجليلة من هو كفء لها:

ماذا تبغيني ...يا رباه؟

---

(١) في قصيدة " رسالة إلى سيدة طيبة" يعتذر الشاعر لهذه السيدة لأنه يتحدث لها بالأمثال قائلا :"يا سيدتي عذرا ... / فأنا أتكلم بالأمثال / لأن الألفاظ العُريانةْ / هي أقسى من أن تلقيها شفتان/ لكن الأمثال الملتفةَ في الأسمال / كشفت جسد الواقع / وبدت كالصدق العريان"
ديوان : أحلام الفارس القديم ، ص ٣١

هل تبغيني ان ادعو الشرَّ باسمه
هل تبغيني ان ادعو القهر باسمه
هل تبغيني ان ادعو بالأسماء الظلمَ ، وتمليقَ
القوةِ ، والطغيانَ ، وسوءَ النيَّةِ ، والفقرَ
الروحيَّ ، وكذبَ القلبِ ، وخُدَعَ المنطق
والتعذيبَ ، وتبريرَ القسوةِ ، والإسفاف العقليَّ ،
وزيفَ الكلماتِ ، وتلفيق الأنباء ...
....
لا ... لا ...
لا أقدِرُ يا رباه
لا أقدِرُ يا رباه

وهكذا تتكشف الخدعة ؛ خدعة آدم المعاصر الذي يدين عصره ويكشف عوراته من خلال إعلانه عدم قدرته على تسمية الأشياء بأسمائها. وينجح الشاعر أيما نجاح في إبراز الوجه القبيح للمجتمع. يتمثل هذا الوجه في الشر والقهر والظلم والطغيان والتعذيب والتمليق والتلفيق وسوء النية ، وكذب القلب ، وخدع المنطق ، وتبرير القسوة ، وزيف الكلمات ، والفقر الروحي ، والإسفاف العقلي.

لكن خطورة هذا الوجه أنه يجني على المجتمع بأسره ، حين يحوله إلى مجتمع خانع ، خائف ، مذعور ، مقهور ، ويسلب أفرادَهُ

إنسانيتهم حين يمسخهم فيصبحون أشبه بالجرذان التي تتخفى في الجحور ، أو خلف الجدران ، يصبحون وفى أحسن الأحوال – صعاليك زمانهم ، وأراجوزات عصرهم.

عندما يَنْفَذُ الرقيب من الجلد والمسام يتربع هناك في منطقة نائية داخل الوجدان حيث يتمكن من رصد كل شاردة وواردة ويصبح الإنسان ليس فقط مستباحاً أمام هذا الرقيب الذي اطلع على عوراته ، بل يصبح أيضا مجردا من كل أدوات المقاومة ، ولا يملك إلا الانصياع لأوامر هذا الرقيب الذي يحصى عليه كلماته ويعد أنفاسه:

قال لي الطبيب
خذ نفسا
فكدت – من فرط اختناقي
بالأسى والقهر – أستجيب
لكنني خشيت ان يلمحني الرقيب
وقال: مم تشتكى؟
أردتُ ان اجيب
لكني خشيتُ ان يسمعني الرقيب
وعندما حَيَّرْتُه بصمتي الرهيب
وجَّهَ ضوءاً باهرا لمقلتي
حاول رفع هامتي
لكنني خفضتها

ولذت بالنحيب
قلت له: معذرة يا سيدي الطبيب
أود أن أرفع رأسي عاليا
لكنني
أخاف أن يحذفه الرقيب[١]

عندما يصل الإنسان إلى هذه الحالة التي يستسلم فيها استسلامًا تامًا بإزاء سطوة الرقيب وهيمنته ، فإنه يكون قد بلغ درجة الانهيار التام ، ويستعصى عليه بعد ذلك أن يرفع رأسه ليتنفس – ولو خلسة– نفسا واحدا من أنفاس الحرية ، وكيف وسيف الرقيب مشرع فوق الرأس ؟! لقد كان الرقيب " شخصا " عندما كان رقيبا خارجيًا ، لكنه إذ تحول إلى الداخل ، أصبح "حالة يعيش فيها الإنسان العربي ويئن تحت وطأتها ويعانى منها أشد المعاناة ، وهذه الحالة هي بالنسبة للشاعر أحمد مطر موقف مأساوي كامل يشل الإنسان ويحول بينه وبين ممارسة دوره في الحياة ، فكيف يمكن لإنسان خائف مشكوك في أمره مراقب من الداخل والخارج على الدوام أن ينتج أو يساهم في بناء الحضارة ؟ " [٢]

(١) راجع هذا النص للشاعر " أحمد مطر" بكتاب رجاء النقاش : ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء ص ٣٩٠ ، ٣٩١

(٢) نفس المرجع ص ٣٩١

إن الرأس الذي يحاول أن يحتفظ به الشاعر هو " الرأس المادي" وذلك بعد أن قُمع الرأس الحقيقي إثر تسريب الرقيب إلى الداخل بعد أن كان مجرد مراقب من الخارج. وما أبأس الإنسان الذي لا حظ له من مظاهر الحياة سوى جسد خاوٍ ، ومع هذا فهو يحتال من أجل الحفاظ عليه.

في هذا الجو المريض يصبح استدعاء الطبيب أمرا ضروريا ، لكن المرض – الأسى والقهر والاختناق- كان أكبر من إمكانات الطبيب. وإن كان هذا الأخير قد شخّص المرض تشخيصا سليما حين أدرك بفطنته أن المريض مصاب بداء القمع ، فحاول أن يساعده في أن يبدى رأيه من خلال مساعدته على الإفضاء ، وما هذا النّفس الذي تتعلق به حياته ، إلا تلك الحرية المصادرة ، لكن مظاهر المرض (القمع) تبدو أكثر ما تبدو في العين ، فالعين هي المرآة التي تتجلى على صفحتها حالة الجسد والروح ، ومن هنا كان توجيه هذا الضوء الكاشف إليها من جانب الطبيب ، الذي أدرك أن الحالة ميئوس منها ، ومع هذا فقد (حاول) رفع هامة المريض ، وما هذه المحاولة إلا من قبيل التعلق بالوهم ، أو الأمل الكاذب. غير أن هذا الرأس لم يعد مهيأً ولا قادر على أن يُرفع ... وهل يَرفعُ الرأسَ إنسانٌ منكسر الوجدان؟

حاولَ رفع هامتي
لكنني خفضتها
ولذت بالنحيب

أصبح النحيب- البكاء الشديد – هو باب الإفضاء الوحيد المسموح للشاعر دخوله ، وممارسة حريته من خلاله ، وما أبأسها من حرية؛ وما أسوأها من حالة ؛ وكفى بالشاعر داء أن يكون النحيب هو الطبيب ولعلها حالة أسوأ من الحالة التي صورها المتنبي في قوله :

كفى بكَ داء أن ترَى الموتَ شافياً وحسْبُ المنايا أنْ يكنَّ أمانيا [(1)]

فطالب الموت عند المتنبي ، يرى في الموت نجاة من حياة هي أسوأ من الموت ، أما شاعرنا فتمسك بحياة هي والموت سواء ، ولعل الموت أفضل منها وكأنه قد اعتاد حياة الذل من كثرة ما تجرع من كئوسه .

أما عبد العزيز المقالح فيؤكد على ضرورة ألا يقدم الكاتب على الكتابة تحت تأثير رقيب "لأنه لو فعل ذلك فلن يكتب شيئا يستحق الاهتمام ، والأفضل للكاتب أن يطوى ما كتبه بحرية من أن يفرض على نفسه نوعا من الكتابة المنزوعة الطاقة؛ طاقة التأثير والتعبير بحرية ، لأن هذه الطاقة ، هي روح الإبداع وروح الحرية " [(2)]

وهذا كلام طيب ، لكن نتوقف أمام جملة " والأفضل للكاتب أن يطوي ما كتبه بحرية ..." لأنها تنطوي على تناقض ، إذ كيف يطوي

---

(1) شرح ديوان أبى الطيب المتنبي : شرحه مصطفى سبيتى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط1 ، 1986 ، جـ2 ، ص202

(2) عبد العزيز المقالح : فصول ، مج11 ، ج3 ، خريف 1992 ص 194

الكاتب ما كتبه بحرية ؟ إنه (الكاتب) لم يطو ما كتبه ، إلا مرغما تحت تأثير الخوف من القمع المتوقع ، صحيح أن الكاتب – في هذه الحالة – يكون قد بادر بطي كتابته قبل أن تُطوي من قبل سلطة خارجية ، ولكن هذا عينه هو الرقيب الداخلي الذي تراقص شبحه أمام الكاتب فأجبره على أن يطوى كتابته إيثارا للسلامة. فالحرية التي تتحدث عنها العبارة هي حرية مقيدة ، أو هي حرية مشروطة ، والقيد والشرط كلاهما – في هذا السياق – يفقدانها معنى الحرية. لكن العبارة تؤكد أن الشاعر في مأزق ، وأنه فقط يبحث عن مخرج ، وذلك عندما يتحايل مرة أخرى – في نفس السياق – حين يقرر أنه يستبعد كل إحساس بالرقيب الخارجي أو الداخلي قبل الدخول في الكتابة ، لكنه يعود فيقول : " ولكن عندما أنتهي من الكتابة ... أعود لمراجعة ما كتبت .. ، فأشذب اندفاعة هنا ، وقلقا هناك ، قبل أن أدفع بما كتبت إلى النشر. وقد يعود الخوف إلى نفسي وتتراقص أشباح الاضطهاد من خلال السطور الجزئية ، فأطوى ما كتبت إلى حين ... **لا تزال هناك كتابات مطوية في انتظار زمن جميل قد يأتي** " [1]

نلاحظ أن المراجعة هنا ليست مراجعة التنقيح التي تهدف إلى الوصول بالعمل الفني إلى درجة الاكتمال بتخليصه مما يشوبه من هنات لفظية أو تصويرية ......الخ ولكنها مراجعة يقوم بها الشاعر

---

(١) نفس المرجع ص ١٩٤

بعين الرقيب ؛ هذا الرقيب الذي يعلم الشاعر مسبقا ماذا يريد؛ فهو يريد نصا مهذبا رقيقا واضحا خاليا من التهور (الاندفاعة) بريئا من الفكر (القلق) ، إنه ببساطة يريد نصا خاليا من النص ، لذا يلجأ الشاعر إلى تشذيب الاندفاعة وتهذيب القلق قبل أن يدفع بما كتب للنشر. لكن التحايل في هذا المثال ، كما هو في سابقه ، يكشف مدى معاناة الشاعر من هذا الرقيب المقيم بداخله ، يدفع الخوف إلى نفسه ، ويلوح بأشباح التعذيب والاضطهاد ، الأمر الذي يجعل الدفع ببعض الكتابات للنشر مجازفة ، وقد يضطر الشاعر إلى طي بعض ما كتب " **انتظارا لزمن جميل قد يأتي** " على حد قوله.

لكن عزوف الكاتب عن كتابة ما يؤمن به انتظارا لهذا الزمن الجميل ، هو دليل على خضوعه واستسلامه لإرهاب هذا الرقيب ، وهو دليل بالتالي على انسحابه من المعركة معلقا جريرة هذا الانسحاب على شماعة الانتظار. إن الكاتب " حين يمسك عن ذكر ما يعرفه ويحسه ، معتقدا بسبب الكوابح المختلفة أن الوقت لم يحن بعد للحديث عنها – حين يفعل الكاتب ذلك يُسلِّم رقبته ليد " الرقيب " بنفسه ، فيفقد حريته ، وتصبح كلماته صدى أجوف لروحه الضائعة.(١) إن مسألة الزمن الجميل مسكّن لا أكثر ، لأنه مَنْ يضمن إتيان هذا الزمن الجميل؟ ثم أليست هذه الأمنية في حد ذاتها دليلا على أن ما نؤمن به

(١) زيجمونت هيبنر : الرقابة .. ذلك الثعلب المخادع ، إبداع ، مارس ١٩٩٢ ، ص ٥٣

ونود أن نقوله لم نقله بعد ؟ أو أن ما نقوله هو ما لم نكن لنقله لو أتيحت لنا فرصة العيش في هذا الزمن الجميل؟ ثم أليس هذا يعنى من ناحية أخرى أن بضاعة الكلام التي تعرض في الأسواق يشوبها الغش والتدليس؟ ثم ألا يترتب على هذا أن تبنى حياتنا على قواعد هذا الغش وذاك التدليس ؟!

إلى هذا الحد ، وإلى أبعد منه ، تُفسد سلطة الرقابة الداخلية – التي تكونت بفعل عوامل متعددة ومتشابكة – الإنسان ، وتدمر فيه كل القيم الجميلة ، وعلى رأسها قيم الدين. ولعل في هذا بعض تفسير لعدم وجود مردود سلوكي لخطاب ديني كاسح ومالئ لكل الفضاءات.

فى النهاية لا ينبغى أن يغيب عنا أن الرقابة الداخلية غير معزولة عن الرقابة الخارجية ، ذلك أن أيا منا لم يولد وبداخله شرطي صغير ظل يكبر معه. لقد ولدنا جميعًا أطهارًا وأحرارًا من جميع أنواع الرقابات . تبدأ الرقابة الخارجية سياسية أو اجتماعية أو دينية ، ثم ما تلبث مع الضغط والإلحاح والتغذية المتكررة أن تتسرب إلى الداخل في هيئة شرطي صغير يبحث له عن مكان متواضع في ركن ناءٍ ، لكن مع تزايد مصادر الضغط والتغذية تكبر مطامع هذا الشرطي الذي يسعى دائما لاتخاذ مواقع أفضل ليمارس سلطات أوسع.

إن كل الرقابات الخارجية تبدأ في صورة حشرة قشرية ، ما تلبث إذا ما وجدت الفرصة أن تخترق الثمرة وعندئذ تتحور هذه الحشرة

لتصبح جنيناً لرقيب داخلي لا يلبث أن ينمو ، ومع اضطراد نموه ، يشغل مساحة أكبر في الوجدان ، وهي بالطبع مساحة مخصومة من حرية الإنسان .. وتظل هذه المساحة الأخيرة تتضاءل بالتدريج إلى أن يصير المرء رهين سجن بلا أسوار ولا جدران ، وكما يقول الشاعر :

" اقسى السجون وأمرُّها تلك التي لا جدران لها" [1]

أو كما يقول آخر:

والسجن ليس دائما سورا ، وبابا من حديد
فقد يكون واسعا بلا حدود
كالليل ... كالتيه
تظل نعدو في فيافيه
حتى يصيبنا الهمود
وقد يكون السجن جفناً ، قاتم الأهداب ترخيه
وتنطوي تحت الجلود
نجتر حلم العمر في صمت ، ونخفيه! [2]



(١) أدونيس : "غبار الطلع" صحيفة "الحياة" اللندنية ، ٢٦ / ٣ / ١٩٩٢

(٢) أحمد عبد المعطي حجازي : ديوانه ص ٢٥٦ – ٢٥٧



الفصل السادس

سلطة الشاعر

١ - طبيعة سلطة الشاعر

من المؤكد أن سلطة الشاعر تختلف عن كل السلطات التي تزخر بها هذه الدراسة ، والتي وجد الشاعر نفسه في صدام معها سعيًا منه إلى صياغة إنسان سوى ومجتمع سليم . ولكن ما هو وجه الخلاف بين هذه وتلك ؟

إن سلطة الشاعر تُستمد من داخله ومن قوة منطقه إن جاز أن يكون للشعر منطق ، ومن جمالية تكويناته وتشكيلاته ، ومن صدق رؤيته ومن إدهاش رؤاه. باختصار تتمثل قوته في عصا الساحر التي يمسك بها الشاعر ، وفى قلب النبي الذي تنطوي عليه أضلاعه. إنها قوة خفية ، مستترة ، لكنها تتشكل في كلمات تهز المشاعر ، وتتضج الأحاسيس ، وتحرك الفكر ، وتغير السلوك وتشكل القيم.

أما السلطات الأخرى التي يقف الشاعر بإزائها ، كالسلطة السياسية مثلا ، فإنها تستمد سلطتها مما يحيط بها من أدوات وآليات توظفها لتحقيق أهدافها التي يفترض أن تكون هي ذاتها هدف المواطن لكنها قد تنحرف عن هذه الأهداف لتحقيق أهدافها الخاصة التي تتعارض مع مصلحة هذا المواطن ، ومن ثم فإنها تنقلب عليه بالقمع مستخدمة في ذلك ما تراه مناسبا من آليات تقع تحت تصرفها.

أما سلطة الشاعر فليست سلطة قمعية ولكنها سلطة تنويرية تحريضية ؛ تنويرية لأنها تثرى مع الوجدان العقل ، وتحريضية ، حين

يتحول هذا الثراء إلى قوة داخلية تقود الإنسان إلى تشكيل حياته من جديد حتى ولو أدى الأمر إلى أن يتمرد على السلطات التي تجور بشكل ما على ذاتيته ، أو أن يتمرد كذلك على ذاته بقصد مراجعتها وإعادة تشكيلها من جديد. إن الشاعر يمتلك بالأحرى سلطة وجدانية ينفذ بها إلى أفئدة جمهوره مستخدما في ذلك ما يمتلكه من أدوات خاصة للاتصال يأتي في مقدمتها سحر الكلمة ، منطوقة أم مكتوبة. إن الكتابة " سلطة قادرة ، بآلياتها الخاصة المضمرة... أن تناوئ السلطات الأخرى ... ولكنها بطبيعتها ... سلطة مفتوحة ، قوتها فقط في مصداقيتها ، لا في قمعيتها . هي سلطة " غواية " لا سلطة نهائية ، سلطة لا تتأتى إلا بتواصل الفهم لا بانقطاعه ، وانقطاع الفهم هو عماد كل السلطات القمعية على اختلافها " (١)

ولأن سلطة الشاعر ترتكز على قاعدة فكرية ووجدانية متينة ، فإن الشاعر يدافع عما يؤمن به رغم ما قد يناله من جانب السلطات الأخرى المناوئة ، ولقد عرفنا شعراء وقفوا وحدهم يدافعون عن رؤيتهم ضد آراء ذي سطوة استندت إلى انتشار واسع ربما بحجم القطر الذي ينتمي إليه أصحابها ، وربما بحجم الوطن كله. ولعل هذا ما قصد إليه " جون استيوارت مل" حين قال : **" لو أن إجماع البشرية انعقد على رأى ، وخالفها في هذا الرأي فرد واحد ، لما كان حق البشرية في إسكات هذا الفرد بأعظم من حقه في إسكات البشرية إذا**

(١) إدوار الخراط : أنا والطابور ، مجلة فصول ، ص ٥١- ٥٢

تهيأت له القوة التي تمكنه من ذلك " [١] . غير أن القوة ليست هنا فقط تلك الطاقة الوجدانية المنبعثة من داخل الشاعر ، ولكنها أيضا تلك القوة الخارجية التي يستمدها من تسامح كافة السلطات معه. إنها طائر ذو جناحين : جناح نابع من الداخل ، وآخر مفروض من الخارج ، وإذا اختل التوازن بينهما حين يفرض الجناح الأخير سطوته وسيطرته ، تختل حركة الطائر ويكون عرضه للسقوط ، ويجد الشاعر نفسه مضطرا إلى القيام بدور المهرج أو الحاوي الطروب . يقول سليمان فياض : " لا أظن أنني قد تخليت ، واعيا ، عن إدراك كون الكتابة الإبداعية سلطة ، ... رغم شعوري بأن دور المبدع لا يزال في مجتمعنا هو دور المهرج في القصر ، والحاوي في الميادين ، إن المبدع مؤسسة وحده ، ومؤسسة قائمة بذاتها ، وأنه ضمير لمجتمعه الخاص وجنسه البشرى ، ومؤسسة لا ينبغى أن يكون لها ولاء لحزب ولا لسلطة أخرى من السلطات الاجتماعية " [٢]

إن الشاعر المسكون برسالة يحس بأن منزلته لا تقل عن أي منزلة أخرى ، بل لعله يشعر بأن سلطته تفوق أي سلطة . ولئن كان عمل السياسي محصورًا في إطار رؤية محددة ، فإن عمل الشاعر هو صياغة كل الرؤى في الإطار الذي لا يقدر عليه سواه ، وهو إطار الفن. غير أن الفنان ، عندما ينزل إلى أرض الواقع يجد أن السياسي

(١) زكريا إبراهيم : مشكلة الحرية ، دار مصر للطباعة (د.ت) ص ٢٦٠.
(٢) سليمان فياض : المستبد العادل ، مجلة فصول ص ١٥٧

يتعامل معه كتابع له ، أو كما لو كان جزءا من آلته . لذا يتساءل أحد الشعراء متعجبا :

" فأنا الفن
وأهل الفن ساسة
فلماذا أنا عبد
والسياسيون أصحاب قداسة؟ " (١)

لكن هذا لا يعني هوان سلطة الشاعر أو تراجعها بقدر ما يعني حرص السلطات الأخرى على إقصاء الشاعر عن موقعه كي لا يكون مناوئا لها ، وقيل إن ستالين لم يكن يخاف سوى الكتاب ، وعندما هتف سارتر : "عارنا في الجزائر " طالب المتطرفون السياسيون ديجول باعتقاله ، فقال: "وهل اعتقل فرنسا كلها ". أما سلطة شكسبير في بريطانيا فأكبر من أن يشار إليها حتى ليقولون كلمتهم المشهورة : لو خُيِّرنا بين شكسبير ومستعمراتنا لاخترنا شكسبير " وعندما قال " هرمان جورنج " : " عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي " فإنه كان يعبر عن إدراكه لخطورة سلطة الكاتب بعامة ، والشاعر بخاصة .

(١) الأبيات للشاعر أحمد مطر . نقلا عن رجاء النقاش : ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء ، ص ٣٨٧

٢ - سلطة الشاعر على المجتمع

قال شكسبير لأحد الممثلين وهو يشير إلى الجمهور : " ارفع هذه الستارة لنطل على هذا الحيوان الذي له آلاف العيون" [١]. أما نزار قباني فقد صور هذا الجمهور في صورة ضفادع مفقوءة العيون:

أبتي انني منهم – بشر مثلهم
ولكنني
استضيء بما يتخطى الضياء
أبتي انهم
يقراون الحروف ، واقرا ما في الخفاء
أدونيس

" حين يصير الناس في مدينة
ضفادعا مفقوءة العيون ،
فلا يثورون ولا يشكون ،
ولا يغنون ولا يبكون
ولا يموتون ولا يحيون ،
تحترق الغابات والأطفال ، والأزهار ،
تحترق الثمار ، ويصبح الإنسان في موطنه ،
اذل من صرصار ...! " [٢]

(١) ايليا الحاوي : نزار قباني ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، جـ١ ، الطبعة الأولى ١٩٧٣ ، ص٨
(٢) نزار قباني : الأعمال السياسية ، بيروت ، ١٩٧٤ ص ١٧

يرى شكسبير الجمهور كتلة صماء ، متبلدة الإحساس ، متجمدة المشاعر ، كتلة لا ترى رغم آلاف العيون المفتوحة ، ولعله يقصد أنه إن كان هذا الجمهور يمتلك البصر الذي يرى به السطوح ، فإنه يفتقد البصيرة التي يطل منها على الأعماق. لقد فقد هذا الجمهور مقوماته الإنسانية وأصبح مجرد كيان جسدي يرى بعين واحدة ، ويسمع بأذن واحدة ، ويحس إحساسا مشتركا. لقد تشيّأ ، وانطفأت فيه جذوة الحياة ، وحرارة الإحساس ، وتوقد الشعور ، وألمعية الفكر. وهو نفس المعنى الذي قصد إليه نزار قباني حين صور الجمهور في صورة ضفادع ، ولكنها مفقوءة العيون هذه المرة ، وكأنه يشير إلى أنه لم يعد لديهم من مظاهر الحياة سوى أصواتهم التي اختزلت في صوت واحد أيضاً هو النقيق ، بينما توضع الصفات الإنسانية في حالة نفى (لا يثورون ، ولا يشكون ، ولا يغنون ، ولا يبكون ، ولا يموتون ، ولا يحيون).

الغناء والبكاء تلخيص للجانب الوجداني في الإنسان. أما الثورة والشكوى فتلخيص للجانب العقلاني فيه. والذي يفقد الجانبين يوضع في زمرة الأحياء الذين ماتوا قبل الموت. وحين تصبح الجماهير بلا عقل وبلا شعور ، يحق للشاعر أن يتحدث باسمها معلنا تمرده وعصيانه:

من أجل هذا أعلن العصيان
باسم الجماهير التي تجلس كالأبقار
تحت الشاشة الصغيرة

باسم الجماهير التي يسقونها الولاء
بالملاعق الكبيرة
باسم الجماهير التي تركب كالبعير
من مشرق الشمس إلى مغربها
تركب كالبعير
ومالها من الحقوق غيرُ الماءُ والشعير.
باسم الجماهير التي تضرع لله لكي يديم القائد العظيم
وحزمة البرسيم.. (١)

يكشف المقطع السابق أحد الأسباب التي حولت الجماهير إلى صراصير في ذلها ، أبقار في تبلدها ، ضفادع في عيّها ، أما السبب فهو وسائل الإعلام متمثلة هذه المرة فيما تعرضه الشاشة الصغيرة من كل ما من شأنه أن يُغَيِّب وعى الناس ويُزيف أفكارهم ويخرب عقولهم. إنهم يجلسون أمام هذه الشاشات بالساعات لكي يصبحوا أكثر خضوعًا وتدجينا. ومن ثم فإن جهد وسائل الإعلام ليس مكرسًا لخدمة الجماهير بقدر ما هو مكرس لخدمة السلطة التي تحرص على أن تحيا الجماهير في غيبوبة فكرية وتبلد ذهني ، إذ تجلس هذه الجماهير كالأبقار تجتر الغذاء الرديء في صورة مسلسلات تافهة وبرامج رديئة ، فتترهل

(١) نزار قباني : قصائد مغضوب عليها ص ٣٨

عقولها وتتبلد مشاعرها وتسترخي أرواحها. كل ما يهم إعلام السلطة هو أن تصبح الجماهير أكثر ولاءً ومن ثم فإنه يحرص على أن يقدم لهذه الجماهير جرعات الولاء بالملاعق الكبيرة وليست الصغيرة ، حتى إذا ما بلغت هذه الجماهير درجة التدجين الكامل يصبح من حق السلطة أن " تركب " هي وزبانيتها ، من مشرق العمر إلى مغربه ، فما خلقت هذه الجماهير إلا لتُركب ، أليست تحصل على كامل حقها من الماء والشعير وهى سعيدة بذلك؟ يقول عبد الرحمن الكواكبي : " كما أنه ليس من صالح الوصي الخائن أن يبلغ الأيتام رشدهم ، كذلك ليس من غرض المستبد أن تتنور الرعية بالعلم [1]. فالعلم يعنى التنوُّر ، والتنور يعنى التأهل للتمرد ، والتمرد يعنى أن الرعية قد فقدت براءتها وطيبتها. والمستبد الذي يتطلع إلى أن "يركب" الشعب إلى ما لا نهاية ، يهمه أن يظل الشعب (طيباً) حتى يبقى ممتنا بنوال شرف قبول السلطان لركوبه :

كلما فكرت ان أعتزل السلطة ينهاني ضميري
من تُرى يحكم بعدي هؤلاء الطيبين؟
كلما فكرت ان اتركهم
فاضت دموعي كغمامة
وتوكلت على الله

(١) عبد الرحمن الكواكبي : طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد ص ١٥٣

وقررت أن أركب الشعب
من الآن ... إلى يوم القيامة

ولئن كانت صيغة " **أركب** " غير مستساغة في موضعها إلا أنها تكشف انحراف السلطة عن الاضطلاع بدورها ؛ وهو حماية الشعب وصيانة حرياته ، إلى قمع هذا الشعب ومصادرة هذه الحريات ، سعيا وراء حريتها هي ولو على حساب العبث بهذا الشعب ، أو حتى اتخاذه مطية لتحقيق مطامعها . غير أن السلطة تحرص دائما على أن تبحث لنفسها عن ذرائع تبرر بها ممارساتها القهرية ، وتغطى على احتكارها الأبدي للسلطة ؛ **ثمة ذريعة أخلاقية** مبطنة في جملة (**ينهاني ضميري**) والتي تذكرنا بأفاقي المسلسلات التليفزيونية الذين يحلو لهم أن يرددوا قبل وبعد كل عملية نصب يقومون بها ، أن ضميرهم يؤلمهم وذلك في محاولة منهم لخداع السذج من المتعاملين معهم. **ثمة ذريعة استعلائية** تبدو في هذا الاستفهام : " **من ترى يحكم بعدى هؤلاء الطيبين ؟** " في إشارة إلى نفى الجدارة عن الآخر ، وتأكيدًا على أحقية احتكار السلطة . ثمة ذريعة عاطفية ، وذلك حين تحرص السلطة على إظهار عواطف مزيفة للخداع ، تبدو من خلال هذه الدموع التي تفيض كغمامة كلما خطر لها أن تستجيب لندائها الداخلي الذي يتوسل إليها أن تعتزل السلطة ، غير أن هيامها بالشعب الطيب يجعلها تضحي براحتها

من أجله ، وهذا هو السبب الوحيد في تشبثها بالسلطة إلى يوم القيامة. أما الذريعة الأخيرة والأكثر أهمية ، فإنها **الذريعة الدينية** والتي تتمثل في عبارة " **توكلت على الله** " التي توحي بأن ممارسات السلطة ليست بتدبير مسبق من السلطان ، ولكنها بإرادة الله ، ولا يملك السلطان حينئذ غير أن يمضي مستجيبا للمشيئة الإلهية ..!

◆ ◆ ◆

في صورة سابقة تبدو الجماهير " **ضفادعا مفقوءة العيون** " ، وفي الصورة التالية تبدو هذه الجماهير **(بلا لسان)**:

يا سيدي .. يا سيدي السلطان
لقد خسرتَ الحرب مرتين
لأن نصف شعبنا ليس له لسان
ما قيمة الشعب الذي ليس له لسان؟
لأن نصف شعبنا محاصر كالنمل والجرذانْ
في داخل الجدران ..[1]

من الطبيعي أن تتوالى هزائم المتسلط صاحب السلطة ، السلطان مادام يقود شعبا أعمى . وإلى جانب صور الجماهير السابقة تضاف في المقطع السابق صورتا النمل والجرذان : " **لأن نصف شعبنا محاصر**

(١) نزار قباني : الأعمال السياسية الكاملة ص ٩٢

كالنمل والجرذان / في داخل الجدران " لتعبّرا عن تفاهة الشعب الذي أصبح مثل الكائنات الوضيعة التي تتحرك بالفطرة والغريزة ، وليس بالعقل والشعور ، وإذا كان يُضرب بالنمل المثل في ولائه لعشه فإن ولاء هذا الشعب هو من نوع ولاء النمل الذي ينبغى أن يظل وفيا لسلطانه ، وإذا كان النمل لا يرتقى بحياته ولا يطور نفسه حين يظل محكومًا في إطار حياة محددة لا تعرف التمرد أو الطموح أو الثورة ، فكذلك الشعب ينبغى أن يرضخ راضيا بنظام حياته الواضح ، الثابت ، الموروث. الآلي ، الذي يمجد الاتباع والتقليد ، وينبذ الإبداع والتجديد. يقول برتراند راسل : " وكل الأحياء تميل بالفطرة والغريزة نحو الحياة الاجتماعية ، ويمكن أن يتخذ النمل والنحل مثالا جيدا على هذا ، إذ لم يحدث مرة أن تخلى أي منهما عن ولائه الثابت لعشه أو خليته " ولئن كان برتراند راسل يشعر بالإعجاب بهذا الولاء نحو الواجب العام ، إلا أنه يرى أن هذه الآلية تؤدي إلى الجمود التطوري : " **فالنمل والنحل مخلوقات لا تنتج أعمالا فنية عظيمة** ، ولا تقوم باكتشافات علمية ، ولا تؤسس ديانات تنادى بالأخوة بين كل النمل ، فحياتهم الاجتماعية في الواقع آلية ، محددة وثابتة. ونحن نرغب في أن يكون للحياة البشرية عنصر التمرد ، إذا كان هذا يساعد على تحاشى هذا الركود التطوري " (١)

---

(١) برتراند راسل : السلطة والفرد ص ١٦

والشاعر يجد نفسه مدفوعًا بحرصه على مجتمعه إلى أن يستخدم سلطته لتحريك هذا المجتمع حتى يخرج عن آلية مداره وتكرارية مساره ، وهو لهذا في حاجة إلى أن يصيح بأعلى صوته مكررا النداء:

يا أهل مدينتنا
يا أهل مدينتنا
هذا قولي
انفجروا أو موتوا
رعبٌ أكبر من هذا سوف يجيء
لن يُنْجِيَكُمْ أن تعتصموا منه بأعالي جبل الصمتْ
أو ببطون الغابات
لن ينجيكم أن تختبئوا في حجراتكمُ
أو تحت وسائدكم ، أو في بالوعات الحمّامات
لن ينجيكم أن تلتصقوا بالجدرانِ ، إلى أن يصبح ...
كلٌّ منكم ظلاً مشبوحاً عانقَ ظلاً
لن ينجيكم أن ترتدُّوا أطفالا
لن ينجيكم أن تقْصُرَ هاماتكمو حتى تلتصقوا بالأرض
أو أن تنكمشوا حتى يدخل أحدكم في سَمِّ الإبرة
لن ينجيكم أن تضعوا أقنعة القردة
لن ينجيكم أن تندمجوا أو تندغموا حتى تتكون ...
من أجسادكم المرتعدة

كومةُ قاذوراتْ

فانفجروا أو موتوا

انفجروا أو موتوا " (1)

لقد بلغ السيل الزبى كما يقال ، ولم يعد أمام أهل المدينة للنجاة من الموت سوى الانفجار . والانفجار هو أعلى درجات الحركة ، كما أن الموت هو أدنى درجات السكون ، وبما أن أهل المدينة قد بلغوا هذه الدرجة الأخيرة ، فإنهم في حاجة إلى نقلة كبيرة ليثبتوا أنهم جديرون بالحياة. ولن تتم هذه النقلة إلا بهزة عنيفة هي أشبه بزلزال أو بانفجار:

يا أهل مدينتنا

انفجروا أو موتوا

رعبٌ أكبر من هذا سوف يجيء

وبعد هذا التحذير الصارخ الذي ينفجر فيه غضب الشاعر مع دعوته أهل المدينة إلى الانفجار ، يعود لنفسه هدوؤها النسبي ، ويتحول الشعور الضاغط بالانفجار إلى شجن حار يتبعثر من خلال الارتكاز على جملة :

رعبٌ أكبر من هذا سوف يجيء

(1) صلاح عبد الصبور : ليلى والمجنون ص ١٠٢ - ١٠٤

والتي ستتشظى بدورها في بقية أجزاء المقطع ، وذلك من خلال تكرار صيغة " **لن ينجيكم أن ...**" سبع مرات مشفوعة بأعراض موت المجتمع والتي تتمثل في الصمت والاختباء والالتصاق بالجدران والارتداد إلى مرحلة الطفولة واستخدام أساليب التخفي والتستر والتحور وارتداء الأقنعة وهو ما يعنى الوصول إلى أقصى درجات الاستلاب ، وعدم القدرة على القيام بأي فعل.

لقد وصل أفراد المجتمع إلى درجة بالغة من الهشاشة والخور ، حتى ليغلب على المقطع كله – من الجانب التصويري – تشبيههم بالكائنات الوضيعة ، سواء بالنص الصريح أو التلميح ، بل نراهم يتشيئون في صورة مزرية حين يصبحون " **كومة قاذورات** ". إن الإحساس بالغثيان يفعم كيان الشاعر ، ويلجئه إلى هذا الموقف الذي لا توسط فيه " **انفجروا أو موتوا** ". وماذا يتبقى لأهل المدينة بعد أن أصبحوا أشبه بجرذان الغابات أو صراصير البالوعات غير الانفجار أو الاستسلام لما هم عليه من خذلان ؟!

◆ ◆ ◆

وقد تتجلى سلطة الشاعر على مجتمعه حين يعلن عجز هذا المجتمع عن أن يسابق الزمن. ففي حين تتدفق في عروق الشاعر دماء الشباب ، يصاب مجتمعه بتصلب الشرايين ، وتكون النتيجة هي إحساس الشاعر بالغربة في وطنه ، وذلك حين يعجز هذا المجتمع عن

أن يلبى حاجات الشاعر ، أو أن يساعده على تحقيق طموحاته. وهنا تفترق السبل بين الشاعر المتوثب المتطلع ، وبلاده التي أقعدتها التجاعيد فترهلت بشرتها وتيبست مفاصلها ، وأضحت عاجزة عن مجاراة الحاضر ، ناهينا عن التطلع للمستقبل:

"شاب أنا وشيخة بلادي
قلت لهم
كي يمنحوني صفحة اشقها في الليل
او ادس فيها الموج والنجوم
شيخة بلادي
قلت لهم
كي يعرفوا
أن الجدار بيتنا يعلو
وانها تنام طوال اليوم
او تكلم الذين غادروا
وانني وحدي " (١)

هكذا انسلخ الشاعر عن بلاده ، تعبيرًا منه عن استيائه من بلادتها وكسلها ، أليست تبدد وقتها في النوم طوال اليوم ؟ ، ولو أن

(١) محمد سليمان : من قصيدة "أكتب لأحبيك" : أخبار الأدب(القاهرية) ، العدد (٣٥٣) ، ١٦ أبريل ٢٠٠٠ ، ص ٢٦

نوبة من الحماس فاجأتها ، فليست إلى ساحات الأحياء وجهتها ، ولكن إلى قبور الآباء الطيبين ، تتغزل في براءتهم وكرامتهم وعظمتهم. أما الأحفاد الشياطين فما أخبثهم وما أهونهم ، ويالضيعتهم.

الشاعر يريد أن تمنحه بلاده الفرصة في أن يكون ذاته ، لا نسخة مكررة من ملايين المكرورين ، وما هذه الصفحة التي يطالب بها إلا ذاته المتفردة المتمردة على روح القطيع.

فعلى هذه الصفحة يستطيع أن يخوض تجربته الخاصة وأن يغامر ويبدع . إذ يهرب الشاعر من الاكتواء بيقين النهار بالارتماء فى أطياف الليل . وحين يقترن الليل بالموج ويتأكد توق الشاعر إلى المغامرة والتجريب ، وهما الصفتان اللتان افتقدتهما بلاده حين أصبحت " شيخة " "تنام طوال النهار أو تكلم الذين غادروها " . والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو : ما هي الأسباب التي تحول دون أن يصبح التجريب والمغامرة عنصرا تأسيسيا في ثقافتنا المعاصرة ؟ يرى جابر عصفور أن الإجابة على هذا السؤال تكمن في " تضافر" مجموعة من العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية في تأسيس أبنية ثقافية سائدة لوعى جمعي تقليدي محافظ أقرب إلى النقل منه إلى العقل ، والاتباع منه إلى الإبداع ، وأميل إلى الإذعان لا التمرد والسكون لا الحركة ، وأقرب إلى محاكاة الماضي منه إلى صنع المستقبل ، والرضى

بالموجود القائم بدل مغامرة التجريب التي لا يعرف أحد إلى أين تفضي " (١)

◆ ◆ ◆

أما حسن طلب فيتخذ من حبيبته التي لا يرضى عنها مَعْبَراً ليس إلى عتاب أمته وتشخيص دائها فحسب ، بل التوجه المباشر إليها ، ووضع عينيه في عينيها ، صارخا في وجهها:

شبَّهتُكِ بالدول العربية
وهتفت : أيتها الدولُ
في الليل الحالِكِ من أوحى لكِ
أن تَدّعِي أوحالكِ تفسد حالَكِ؟
مالكِ طيشُكِ طال ... وعرشُكِ مالَ
وجيشكِ ليس يقاتلُ ... بل يقْتَتِلُ
ولغير سويدائكِ سهمُكِ لا يصلُ؟!
فلئن كانت أقوالكِ أقوى لَكِ
أو أعمالُكِ أعمى لَكِ
فليبرأْ منكِ الآتونَ ويلعنْكِ الأوَلُ (٢)

(١) جابر عصفور : أنوار العقل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) ١٩٩٦ ، ص ١٨٧-١٨٨

(٢) حسن طلب : " سيرة البنفسج " مطبوعات " كاف نون" ط١ ، ديسمبر ١٩٨٦ ص ٩٧ -٩٨

وهو يصرخ – بهمس – في وجه أمته ، ربما لحرصه على أن تظل مكاشفته لها سرية ، حتى لا يشمت فيها الأعداء بانكشاف عوراتها أمامهم . ومكاشفته لها لا تخلو من قسوة لاسيما بعد أن تأكد من سوء سلوكها وسمعتها ، لكنها في النهاية قسوة المحب الذي يرجو لمحبوبته أن تفيق من غيها ، وتلملم أشلاءها ، وتستعيد ما كان لها من سمعة طيبة وسيرة حسنة . والخطاب هنا لا يخلو من تأديب ، بل تقريع ، لذا يأتي النداء مقترنا في البداية بالهتاف ، ومقترنا كذلك بـ " ها " التنبيهية فالأمة سادرة في غيها ، لم تتجاوز مرحلة المراهقة السياسية بعد ، رغم أنه يفترض أنها قد تجاوزت هذه المرحلة منذ زمن بعيد. ثم يتأكد الخطاب التأديبي التقريعي من خلال التساؤل: **مالكِ طيشُكِ طالَ / وعرشُكِ مالَ** / وجيشك ليس يقاتلُ / بل يقْتَتِلُ / ولغير سويدائِكِ سهمُكِ لا يصلُ ؟! "

ويرد التساؤل في جمل قصيرة حاسمة تبرز المساوئ وتكشف العيوب ، ويبدو كل تساؤل منها أشبه بوخزه موجهة إلى جسد الحبيبة التي تدهور حالها عندما طال طيشها وتمادى نزقها. وهي لذلك لا تخطو إلى الأمام ، لقد انقلبت على نفسها وأصبحت قوتها سبب ضعفها أما سلاحها فموجه إلى صدرها ، فكأنها الهرة التي أكلت بنيها . وإذا كانت الأمم تتقدم بالأعمال لا بالأقوال ، فلقد شُغلت أمته بالاقتتال بالكلمة عن القتال بالسيف ، غير أن الشاعر لا يصل إلى درجة اليأس

المطلق من هذه الحبيبة. إذ يعلق لعنة الأولين لها تبرؤ الآتين منها – يعلقها في هذه الصيغة الشرطية:

" فلئن كانت أقوالكم أقوى لكم / أو أعمالُكم أعمى لكم /
فليبرأْ منكم الآتونَ ويلعنْكم الأوَلُ "

وكأنه يعطيها الفرصة لتكون أمة الأفعال لا الأقوال ، وبذا تنجو من العقاب : لعنة الأولين وتبرؤ القادمين.

لكن السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو كيف يعبر الشاعر عن رؤيته لأمته التي ينعي عليها تخلفها وانشغالها عن القتال بالتقاتل ، وعن الأعمال بالأقوال – كيف يعبر عن هذه الرؤية بطريقة يحتفي هو فيها – عن قصد – بالشكل المتمثل في هذا الولع بالمحسنات البديعية ، والجناس بالذات ، والمفروق منه على وجه الخصوص[1] كما هو الحال في :

" أعمالك " و " أعمى لك " / " أقوالك " و" أقوى لك " " أوحالك " و" أوحى لك " . والتكلف هنا أوضح من أن يشار إليه . فكيف يمكن الجمع بين طريقة تعبير متكلفة ، ورؤية تستوجب التلقائية المتولدة من حرارة الانفعال من حال أمة راكدة؟

(١) الجناس المفروق : هو الذي يكون بين كلمتين الأولى مفردة والثانية مركبة ، وجرسهما في الأذن واحد ، لكن صورة كتابتهما مختلفة. راجع تهذيب الإيضاح ، عز الدين التنوخي ، مطبعة الجامعة السورية ، دمشق ، ١٩٤٨ ، جـ١ ص ٢٤٠ وما بعدها.

لكن المتأمل في إبداع حسن طلب ككل يدرك أنه مولع بالكلمة ، يقلبها على كافة أوجهها ، أما ولعه بالحرف فقد بدا من خلال ديوانه " **آية جيم** " ومن خلال توظيف الطاقات الكامنة في الكلمة وفى حروفها. لقد عبَّر عن تجربته التي تعتمد – كما يقول رجاء النقاش– " على موسيقى اللفظ العربي بل موسيقى الحرف العربي ، ويحاول أن يستخرج من هذه الموسيقى جوًا عجيبًا مثيرًا للانتباه والتفكير والإحساس العميق بالطرب والنشوة " (١)

وفى سياق القصيدة ، يمكن القول بأن التلاعب بالكلمات – وفى الجناس المفروق على وجه الخصوص – هو صورة لانشغال العرب بالكلام دون الأفعال ، ومن ثم فإنها إدانة لهذا الواقع وتحريض على تغييره وتجاوزه.

◆ ◆ ◆

لكن كلف حسن طلب باللفظ والذي لا يصل – لحسن الحظ – إلى درجة التكلف ، يكبح جماح التجربة لاسيما حين تُمرَّر عبر معادل موضوعي هو " البنفسج" ، وذلك عكس الشاعر الرومانسي الذي تنثال تجربته انثيالاً وتتدفع اندفاعا يساعد على الإيحاء بهما ما تحتشد به التجربة من عواصف ورياح وسيول وأعاصير ، ومن لغة خطابية تحتفي بالتكرار والترديد. وبحسبنا الآن تأمل صدور الأبيات التالية لنجد

(١) ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء ص ٤٠٢

هذه الكلمات : " أيها الشعب ليتني – ليتني – ليتني – ليت – أنت – أنت " وذلك من مطلع قصيدة للشابي يقول فيها:

أيها الشعب ! ليتني كنت حطّابا فأهوى على الجذوع بفأسي!
ليتني كنت كالسيول إذا سالت تهدُّ القبورَ رمسا برمسِ!
ليتني كنت كالرياح ، فأطوى كلَّ ما يخنقُ الزهورَ بنحسي!
ليت لي قوةَ العواصف ، يا شعبي فأُلقي إليك ثورةَ نفسي!
ليت لي قوةَ الأعاصير ..! لكن أنت حيٌّ ، يقضي الحياة برمسِ!
أنت روح غبية تكره النور وتقضي الدهور في ليل ملْس
أنت لا تدرك الحقائق إن طافت حواليك دون مسٍّ وجس[1]

في الأبيات السابقة يتوجه الشاعر إلى شعبه ، ناعيا تخلفه ، وركونه إلى الجهالة والضلالة ، واستمراءه الكسل والخنوع ، وموت الإحساس والشعور. ولقد ذهبت محاولات الشاعر لإصلاح حال شعبه وإيقاظه من غفوته ، واستثارة مكامن الغيرة والعبقرية فيه– ذهبت هذه المحاولات سدى. وكأن لسان حاله كان يردد مع أبي العلاء:

لقد اسْمَعْتَ لو ناديتَ حيًّا ولكن لا حياة لمن تنادي

(١) أبو القاسم الشابي : ديونه ، دار العودة ، بيروت ، أغسطس ١٩٧٢ ، والأبيات من قصيدة " النبي المجهول" ص ٢٤٦

لقد تحول أفراد الشعب إلى جثة هامدة ، هم أحياء بالأجسام لكنهم أموات بالأفئدة والعقول والأرواح ، وعندما نفدت حيل الشاعر في إيقاظ روح شعبه ، نفذ صبره وأخذ يصب جام غضبه عليه. وهو في بداية القصيدة " يتمنى أن تكون له قوة الحطاب الذي يقطع الجذوع اليابسة ، أي الميتة ومازالت منتصبة توهم بأنها قائمة حية . وهو إنما يهيب في ذلك بالشعب أن ينقض على الأحياء الموتى فيه الذين تجمد فيهم نسغ الحياة ، وتعطلت أداة النمو والتجدد ، فيقطعهم أي يقضى عليهم لأنهم يعيقون سير الحياة التي تأبى – كما يقول جبران – " المبيت في منزل الأمس " (١)

ويتمادى الشاعر في إعلان غضبه وثورته فيتمنى أن يتحول إلى سيل يجرف منازلهم التي أصبحت قبورًا. وهو يعبر عما بلغه شعبه من ركود وهمود ، واستنامة وخمول. باستخدام كلمة " القبور" مرة ، وكلمة " الرمس" أخرى لكنه حين يستخدم الكلمة الأولى يؤكدها من خلال الثانية:

ليتني كنت كالسيول إذا سالت تهدُّ القبورَ رمسا برمسِ!

والشطر الثاني يومئ إلى أن الموت قد أصاب الروح العامة للشعب فالكل أصبح رهين الرموس والقبور ، وهو لهذا يود لو استطاع

(١) ايليا الحاوي : أبو القاسم الشابي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ١٦٤

أن يهد هذه القبور على رءوس ساكنيها " رمسا برمس " ، وهكذا تتكرر كلمة " القبر " ثلاث مرات متوالية ، مرة بصيغة الجمع ، ومرتين بصيغة المرادف وهو تكثيف يشير إلى إحساس الشاعر بأن وطنه قد تحول إلى مقبرة كبيرة.

ثم يعود في الشطر الثاني من بيت تال ليخاطب شعبه قائلا:

"...انت حيٌّ ، يقضى الحياة برمس"

□

ليؤكد إحساسه ، ويبرر ثورته وكذلك أمنيته في أن يصبح سيلاً يهدم هذه الرموس ، والرموس هنا " هي المنازل التي يقطنها قوم لا يتعدلون ولا يتبدلون ، لا يتخلون عن إرث قديم ولا يبدعون تراثًا جديدًا يحيَوْن أو يُحصونْ في الأحياء دون مساهمة منهم في الحياة. وقد تكون الرموس ، أيضًا ، المؤسسات التي أقامها الإنسان وجعل يتعبد فيها للتقليد والعرف أو يحنى هامته خلالها للجمود الذي هو صنو الموت.. وقد تكون الدولة التي تحمي ذاتها بكل عقاب ، والدين الذي افتقد جوهره وتحول إلى نقيض ، إذ يتواطأ أربابه مع الأغنياء والأقوياء على الفقراء والضعفاء ، أو الذي اقتصرت ذاته على حماية ذاته ومكاسبه. وقد تكون المدارس والمعاهد والكتب والكتاب وكل أمر آخر جُمِّد وتكرّس ولم يعد يتنفس بنفس الحياة التي لا تقيم قط على حالة واحدة " (١)

---

(١) المرجع السابق ص ١٦٤ ، ١٦٥

باختصار – إنها حالة التردي التي يُهمَّش فيها الشعب ويتحول إلى قطيع يساق إلى ما يريده أربابه له ، ولكن باسم القسمة والنصيب تارة ، وباسم الأقدار تارات.

رأينا كيف أن رومانسية أبى القاسم الشابي كانت طاغية ، وذلك حين تجلت في ثورته الجامحة على شعبه ، هذه الثورة التي بدت مثل طوفان يريد أن يكتسح مجتمعه كله الذي تحول إلى شعب ميت يقطن الرموس ويقيم في القبور. ورأيناه يوظف عناصر القوة في الطبيعة لتكون أدوات هدم يساعده على اكتساح هذه القبور ، وأداته الأولى كانت " **الفأس** " يهوى بها على الجذوع الجافة ، لكنه سرعان ما يتحول إلى مجموعة من الصور الأخرى المنتزعة من الطبيعة والتي تشكل فعالية أقوى ، فالفأس قد تهدم وتقطع ، ولكن الأجزاء المتفتتة والأشلاء المبعثرة ستظل متناثرة في المكان ، والشاعر يريد أن يزيل كل ما ينتمي إلى عالم العفاء والاضمحلال والضمور لذا تتوالى أدوات الاكتساح التي لا تبقى ولا تذر متمثلة في " السيول ، الرياح ، الشتاء ، الأعاصير ، العواصف ".

هكذا يثير الشاعر الرومانسي عناصر الطبيعة كلها لتحقيق حلمه وهو يقيم الدنيا لتثور معه على ما يثور هو عليه في غضبة جامحة كاسحة

◆ ◆ ◆

قد يتعرض شاعر واقعي لمثل هذا الموقف ، فيرى الناس وقد فقدت فروسيتها وانطفأت جذوة طموحها وتجمدت دماء الحياة فيها ، وأصبحوا أشبه بالأشياء منهم بالبشر الأسوياء ، ولم يعودوا قادرين على الفعل لمواجهة عاديات الحياة ، هم فقط يتلقون هذا الفعل بشكل يزرى بهم ويحط من شأنهم. لكن هذا الشاعر الواقعي يعبر عن إحساسه بطريقة مختلفة عن طريقة الشاعر الرومانسي ، أهم ما يلاحظ على هذه الطريقة أنها تلتزم النبرة الهادئة ، وتنأى عن مظاهرة الصخب والصياح التي يثيرها الشاعر الرومانسي ، فضلا عن تجنب لغة التقرير والمباشرة وما توقع فيه من تجريد وتعميم .

سنتخذ من قصيدة " **الخيول** " (1) لأمل دنقل نموذجًا ، والخيول في القصيدة رمز للناس ، ليس الناس على إطلاقهم ، ولكنهم الذين يحيون في زمن الشاعر وفى محيط مجتمعه ، أو في محيط وطنه بحكم وحدة الكوارث والهموم. المستوى الأول للقصيدة مقابلة بين خيول الماضي وخيول الحاضر؛ خيول الماضي كانت قادرة ، فاعلة . على وقع سنابكها تغيرت معالم الجغرافيا ، وعلى بقع الدماء السائلة منها

---

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، منشورات مكتبة مدبولي ، القاهرة (د.ت) ص ٣٣٠ - ٣٣٤
وعن تحليل القصيدة راجع مقالين في مجلة إبداع ، العدد العاشر ، ١٩٨٣. الأول للدكتور طه وادي: الزمن الشعري في قصيدة الخيول ص٦١ وما بعدها ، والثاني للدكتور أحمد درويش: الرمز والبناء في قصيدة الخيول ص٧٢ وما بعدها.

تبدلت صفحات التاريخ ، أما الركابان فقد كانا ميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل:

الفتوحات - في الأرض - مكتوبة بدماء الخيولْ
وحدود الممالكْ
رسمتها السنابكْ
والركابانِ : ميزان عدل يميل مع السيف ... / حيث يميل

أما خيول الحاضر فقد أضحت دمى ولُعبا وأراجيح وتماثيل ورسوما ووشما ، لم تعد تلك الخيول الصورة التي أقسم بها الحق جل جلاله في قوله: ﴿ وَٱلْعَٰدِيَٰتِ ضَبْحاً ◆ فَٱلْمُورِيَٰتِ قَدْحاً ◆ فَٱلْمُغِيرَٰتِ صُبْحاً ... ﴾ (١) ولكن ها هى صورتها تبدو من خلال خطاب المواجهة الكاشف ، والمسلّط لأضواء الحقيقة لتظهر الصورة دون رتوش أو تمويه :

اركضي أو قفي الآن ... أيتها الخيلُ :
لست المغيرات صُبحا
ولا العادياتِ - كما قيل - ضبحا
ولا خُضرةً في طريقك تُمحَى
ولا طفل أضحى
إذا مررتِ به يتنحَّى ،
وها هي كوكبةُ الحرسِ الملكيِّ ...

(١) سورة العاديات ، الآيات (١: ٣)

تجاهد ان تبعث الروح في جسد الذكريات
بدق الطبول
اركضي كالسلاحف
نحو زوايا المتاحف
صيري تماثيل من حجرٍ في الميادين
صيري اراجيح من خشبٍ للصغار الرياحين ،
صيري فوارس حلوى بموسمك النبويِّ ،
وللصبية الفقراء : حصانا من الطين
صيري رسوماً .. ووشماً
تجف الخطوط به
مثلما جف – في رئتيك الصهيل

هذا هو المستوى الأول ، أما المستوى الثانى فهم الناس الذين اتخذ الشاعر من الخيل رمزا لهم ، فكما كانت الخيل في الماضي جسورة ، قوية ، فاعلة ، كذلك كان الناس ، وكما أصبحت الخيل في الحاضر لُعبا ودمي ورسومًا ، كذلك أصبح الناس ، لكن الرمز لا يتحد منذ البداية بالمرموز إليه ، ولكنه يقترب منه بشكل تدريجي ، ففي حين يُكرّس المقطع الأول لرسم صورة الخيل ، يأتي المقطع الثانى ليقرن بين العنصرين (الخيل – الناس) في صورتين تشبيهيتين ، أولاهما

في البداية ، وثانيتهما في النهاية ، وبين البداية والنهاية يتم المزج بين المستويين فتصبح الخيل ناسا ، ويصبح الناس خيلا :

كانت الخيلُ – في البدْء – كالناسِ
بريةً تتراكضُ عبر السهول
كانت الخيلُ كالناس في البدْء ...
تمتلك الشمس والعشب
والملكوت الظليل
ظهرُها ... لم يُوَطّأْ لكي يركب القادةُ الفاتحون ،
ولم يلن الجسدُ الحرُّ تحت سياطِ المروِّضِ
والفمُ لم يمتثلْ للجام ،
ولم يكن الزادُ ... بالكاوِ ،
لم تكن الساقُ مشكولةً ،
والحوافر لم يكُ يثقلها السنبكُ المعدنيُّ الصقيلْ
كانت الخيل بريَّةْ
تتنفسُ حرية
مثلما يتنفسها الناسُ
في ذلك الزمنِ الذهبيِّ النبيلْ

هكذا يلقي الشاعر بظلال الخيل على الناس ، مسقطا صفاتهم عليهم ، وهو حين يحمّل هذه الصفات على الرمز لتنعكس بعد ذلك أو

أثناء ذلك على المرموز إليه ، فإنه لا يمنح التجربة عمقها وثراءها فحسب ، ولكنه يجنب نفسه الوقوع في فخاخ المباشرة وما تفضي إليه من صياح وضجيج كما هو الحال في تجربة الشابي.

لقد وفق أمل دنقل في أن ينقل لنا إحساسه بناسه ، إذ أدركنا عن طريق الرمز الموحى أنهم أناسٌ مدجنون ، موطّئو الأكناف ، مقيدو الأجسام ، مكممو الأفواه ، جائعو البطون ، هم باختصار مغلوبون على أمرهم ، إذ تُمسك بتلابيبهم سلطة تستخدم كل أدوات القهر " **اللجام – السوط – السنبك المعدني** " لتحكم قبضتها عليهم ، بدءا بالرءوس ، مرورا بالأجسام ، وانتهاء بالأقدام.

يلاحظ أن الصورة السلبية للخيل / الناس ، الواردة في المقطع السابق قد جاءت في مجموعة من الصياغات المنفية المتوالية : " **ظهرها لم يوطأ ... لم يلن الجسد ... الفم لم يمتثل ... لم يكن الزاد بالكاد ... لم تكن الشاق مشكولة ... الحوافر لم يك يثقلها ...** " وهى بهذه الصورة تعكس الواقع المزري للخيل / الناس ، لكن هذه الصورة تزداد إزراء حين تأتى محصورة بين جملتين مثبتتين تنعكس من خلالهما صورة الخيل/ الناس في الماضي ، إذ كانت الخيل في البدء كالناس (برية) تفتح كلمة " **برية** " بابا للدخول إلى عالم القصيدة ، فالبرية هي هذا العالم البكر الذي لم تمتد إليه يد ، هي الفضاء الذي لم تلوثه السلطة باختراعاتها ، هي المكان الذي لا يعرف السوط والسنبك

واللجام ، هي الشمس والأنهار والأشجار والينابيع . **في البرية** تمضي الحياة بعفوية حيث لا فم مكمم ، ولا جسد مقيد ، ولا ظهر موطأ. وتتراسل كلمة "بريّة" الواردة في الجملة الأولى مع كلمة " **حرية** " الواردة في الجملة الأخيرة ، فالبرية في هذا لسياق هي الحرية ، ويلفت النظر أن الكلمتين على وزن واحد ، ترد أولاهما في صدر المقطع لتتراسل مع ثانيتهما في نهايته ، ثم ترددان – في الجملة الأخيرة– مقترنين في سياق واحد يجمع معهما الخيل والناس:

كانت الخيل بريّةْ
تتنفسُ حرية
مثلما يتنفسها الناسُ
في ذلك الزمنِ الذهبيِّ النبيلْ

فى إشارة إلى أن البرية للخيل هي بمنزلة الحرية للإنسان ، وكما هو حال الخيل إذ تصبح مقيدة حين تحرم من " **البرية** " كذلك حال الإنسان الذي يصبح مقهوراً حين يُحرم من " **الحرية** ".

يعود الشاعر في المقطع الثالث إلى ضمير الخطاب في مواجهة ثانية مع الخيل ، وذلك بعد المواجهة الأولى في المقطع الأول ، كان الهدف من المواجهة الأولى – في مستواه الأول – كشف واقع الخيل المزري بعد أن فقدت البريّة ، وفى مستواه الثانى ، كشف واقع الناس

المكبل بعد أن فقدوا الحرية. أصبح الهدف من المواجهة الثانية هو إطلاع الناس على نتيجة امتثالهم للقيود وانصياعهم للقمع ، ولكن من خلال توجيه الخطاب إلى الرمز (الخيل):

ماذا تبقّى لكِ الآن؛
ماذا؟
سوى عرقٍ يتصببُ من تعبٍ
يستحيل دنانيرَ من ذهبٍ
في جيوب هواة سلالاتكِ العربية
في حلبات المراهنة الدائرية
في نزهة المركبات السياحية المشتهاة
وفي المتعة المشتراة
وفي المرأة الأجنبية تعلوكِ تحت
ظلال أبي الهول.
(هذا الذي كسرت أنفَهُ
لعنةُ الانتظار الطويل)

وهكذا يدفع الشعب ثمن جبنه وامتثاله ، إذ يصبح عبدًا ، ولا أحد يستثمر عبوديته لصالحه سوى سادته.

يتفق الشابي وأمل دنقل في رؤيتهما للشعب ؛ إذ هو شعب لا وزن له ، وهو شعب ذليل جبان مقعد عاجز عن صنع حياته ، وهو

متخلف خامل كسول استمرأ العيش في مستنقع الذل والعبودية. لكن لكل من الشاعرين طريقة تعبيره عن هذه الرؤية ؛ ففي حين ارتكز أمل دنقل على الرمز ، اختار الشابي أسلوب المواجهة المباشر من خلال ضمير المخاطب " أنت ":

أيها الشعب ؟ أنت طفل صغير ،
لاعبٌ بالتراب والليل مغسٍ
أنت في الكون قوةٌ ، لم تسسها
فكرةٌ عبقريةٌ ، ذات بأس
أنت في الكون قوةٌ ، كبّلتها
ظلمات العصور ، من أمس أمس
......
أنت روحٌ غبيةٌ تكره النور
وتقضي الدهور في ليل ملسٍ
أنت لا تدرك الحقائق إن طافت
حواليك دون مسٍّ وجسٍّ [1]

يبدو الشاعر وهو يكرر ضمير المخاطب " أنت " مقرونًا بالصفات السلبية التي يتهم بها شعبه– يبدو كما لو كان يمسك بخناقه ويهزه بعنف وعصبية لا ليأخذ بيده أو ليوقظه من غفوته ، ولكن ليشفى

(١) أبو القاسم الشابي : راجع قصيدة " النبي المجهول " في ديوانه ص ٢٤٦ وما بعدها.

غليله ، ثم يركله ، لعل إعصارًا قادما يجرفه . لقد بلغ الشابي درجة اليأس من إصلاح شعبه ، وهو حين يصيح في وجهه: "أنت روحُ غبيةُ تكره النور وتقضي الدهور في ليل ملسِ " فإنه يؤكد يأسه منه وذلك حين يصور الغباء وقد تسلل إلى نفسه ثم تسرب إلى روحه فتمكن منها حتى أمست روحا غبية تألف الجهل والظلام وتكره الفكر والنور. وهو يؤكد هذا من خلال البيت الذي يليه والذي يؤكد فيه على أن هذا الشعب أصبح أعجز من أن يعي الحقائق بفكره ، أو أن يحسها بشعوره ، أو أن يستشفها بروحه. لقد تدهورت أحواله حتى أصبح أشبه بالحيوانات التي لا تكترث لما هو أبعد من المحسوس والملموس.

لكن هل يذكر الشاعر أثناء ثورته تلك أسبابا لهذا الخواء الذي حل بشعبه ؟ ثمة بيتان ، يشير منهما إلى سبب جوهري ، السبب الأول يتمثل في افتقاد هذا الشعب لرأس قوى ، قائد حكيم عبقري ، يستطيع أن يوظف القوة الكامنة في أعماقه وأن يستثمر طاقاته الهائلة فيما يعود عليه بالرقى والتقدم . يبدو هذا في قوله :

أنت في الكون قوةُ ، لم تسسها
فكرةُ عبقريةُ ، ذات بأس

أما السبب الثاني فيتمثل في ميراث القمع الطويل ، وتاريخ القيود الممتد عبر العصور :

انت في الكون قوةٌ ، كبّلتها
ظلمات العصور ، من أمس أمس

هى قيود لها جذور ضاربة في أعماق التاريخ ، يعبر الشاعر عن عمقها من خلال إضافة الظلمات لا إلى عصر واحد ، ولكن إلى " العصور" ، كذلك التكرار في قوله " من أمس أمس " يوحي بامتداد الجرح إلى العمق.

كان أحرى بالشاعر إذن ما دام يدرك أن أسباب القمع والعبودية قد تصالحت على شعبه في ماضيه وفى حاضره – كان أحري به وبثورته أن تكون أقل ضراوة ، إن يكون هو أكثر تفهما لظروف هذا الشعب ، وبالتالي أكثر حنوا وأقل حنقا . لكنها طبيعة الشاعر الرومانسي الذي يقوده انفعاله دون أن يقود هو هذا الانفعال.

لكن الشاعرين يتحدان في الهدف ؛ وهو محاولة إنقاذ ما قد يكون قد تبقى في ضمير هذا الشعب لم تعبث به بعد يد الذل والهوان وميراث القهر والقمع. الشاعران يحاولان لفت النظر إلى هول المأساة وفداحة الفاجعة .. لعل وعسى...

❖ ❖ ❖

ورغم ما يلقاه الشاعر من جمهور قرائه عامة ، إلا أنه يشعر بالتعاطف معهم أكثر مما يشعر بالحنق عليهم والضيق منهم ، هو يدرك

أنهم ضحايا ، وهم إن كانوا لا يكفون عن قمعه ، فهم كذلك لا يكفون عن قمع أنفسهم . ولو أنهم فكروا قليلا لأدركوا أن الشاعر الذي يتلذذون بتجريمه وتجريحه قد وهب حياته لهم؛ ينير عقولهم ، ويوسع آفاقهم ، ويتمنى لو ينتشلهم مما هم غارقون فيه من ضعف نفسي ، ووهن روحي ، وخور عقلي ، واستسلام فكري:

"كيف أقفو خطاهم ، وأحلم أحلامهم ، وأنا
نفيهم ؟
ولأيامهم وأعمالهم سدود
جرفتها خطاي / خطاياي أني
لا أزال أغني
كي أوسع آفاقهم ،
وأحب خطاياي من أجلهم
فلأقل : إنهم هجير
وأنا فيئهم " (١)

إن الهم الاجتماعي هو الهاجس الذي يحرك ويتحرك من خلاله الإبداع الأدونيسي ، وذلك من أجل المقموعين الذين وإن كان ينتمي إليهم ببشريته ، إلا أنه يفارقهم بما أوتى من نفاذ الحدس وقوة البصيرة وتفتح الرؤيا :

---

(١) أدونيس : الكتاب – أمس المكان الآن ، إصدار دار الساقي ، لندن – بيروت ١٩٩٥ ص ١٥٦

آيتي أنني منهم – بشر مثلهم
ولكنني
أستضيء بما يتخطى الضياء
آيتي أنهم
يقرأون الحروف وأقرأ ما في الخفاء [(١)]

ولأنهم لا يقرأون أبعد من الحروف فإن رؤيتهم تظل محدودة ، إذ يُعمى الضوء الساطع أبصارهم ، ويغلق اليقين الفاقع عقولهم. فيقتنعون بالعيش التافه على سطح الحياة في حركة أشبه بالعشوائية ، لا يتجاوزون السطوح إلى الأعماق ، ولا يبرحون مناطق الضوء إلى مناطق الظلال ، يكتفون بالبصر دون التبصر أو البصيرة ، ولا يرون من الحياة إلا اللون الواحد ، والبعد الواحد ، حياتهم طريق صحراوي خالٍ من الأشجار والأنهار والظلال ، أما سماء هذا الطريق فخالية أيضًا من السحب والغيوم والألوان الرمادية ، ناهينا عن قوس قزح الذي يجمع كل ألوان الطيف في سبيكة مؤتلفة تعكس حقيقة ما ينطوي عليه اللون الواحد من ألوان متعددة ، غير أن الذي لا يستطيع أن يتجاوز قراءة الحروف البارزة إلى قراءة ما هو مكنون بين السطور ، لا يستطيع كذلك أن يرى تعدد الأطياف في اللون الواحد.

---

(١) نفس المصدر ص ٢٥١

لقد أدان الشاعر سلبية المجتمع بعامة ، وذلك حين تحول هذا المجتمع إلى متلق سلبي أو إلى مستهلك ينتظر من يغامر في محيط العلوم والفنون ليقدم له ثمار كده على طبق من فضة وهو قابع ينتظر ، وإذا حاول الشاعر (السندباد) أن يثير هؤلاء الكسالى ليشاركوه معاناته حتى يصبح لهم الحق في مشاركته ثمار جولاته ، فإنهم يبدون رفضهم لأنهم استعذبوا الكسل واستمرءوا الحسي من المتع:

" هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكى لنا حكاية الضياع في بحر العدم " (١)

إنهم يقررون استحالة قيامهم بفعل إيجابي لأن هذا سيُلْزِمُهم مغادرة دفء مضاجعهم وسيضطرهم إلى أن يجوبوا البلاد ويعرضوا أنفسهم لما يتعرض له السندباد من أهوال ، لكنهم يستعيضون عن هذا

---

(١) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي ، دار الشروق ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٨١ ص ٨ ويمكن الرجوع لتحليل د. على عشري زايد لهذا المقطع ، مجلة فصول ، مج٢ ، ع١ ، أكتوبر ١٩٨١ ضمن مقال "من أصول الحركة الشعرية الجديدة " ص ٧٩ ، ٨٠

الفعل بفعل من نوع آخر " **نضاجع النساء ، نغرس الكروم ، نعصر النبيذ ، نقرأ الكتاب** " وهى أفعال تفضح كسلهم وتفاهتهم ، وتومئ إلى فظاظة قلوبهم وغلظ عقولهم ، إن متعهم لا تخرج عن دائرة المتع الحسية ، فإذا كان السندباد مولعا بارتياد بحار المعاناة بحثا عن ومضة شعرية شفافة ، ينضح من أجلها جبينه بالعرق ، ويمتلئ فراشه بالورق[1] ، فإن هؤلاء يجلسون في انتظاره ، ليحكى لهم حكاية ضياعهم في بحر العدم. الفعل الوحيد الذي يبرأ من الانغماس في الملذات الحسية هو " نقرأ الكتاب في الصباح والمساء" لكن هذا الفعل يكشف هو الآخر عن خواء عقولهم ، ذلك أن قراءتهم ليست قراءة تفكر وتدبر وعبادة ، إنها عادة ؛ بدليل أنهم يخلطون بين قراءة الكتاب وشرب الخمر ، ولا يرون ثمة تناقضا بين الفعلين ، ورغم أنهم يصرون على قراءة الكتاب في الصباح وفى المساء ، ألا أنهم لم يستجيبوا لآية واحدة من آياته الكثيرة التي تحث على العمل والسعي في بلاد الله – مثل السندباد – بحثا عن الرزق ، وهم حين يزرعون لا يزرعون قمحا يأكلون منه ويأكل الناس ، ولكنهم يغرسون الكروم ، فبنبيذه ، وبالارتماء في أحضان النساء يلتمسون الدفء في موسم

(١) يقول الشاعر في مطلع مقطع " السندباد "

فى آخر المساء يمتلي الوساد بالورق / كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط / وينضح الجبين بالعرق / ويلتوى الدخان إخطبوط / في آخر المساء عاد السندباد / ليرسى السفين / وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم/ ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم"

المصدر السابق ص ٧ ، ٨

الشتاء ما دام كسلهم قد أقعدهم عن التماسه من خلال العمل والكفاح. أما تعبير " ونعصر النبيذ للشتاء " فيؤكد أن نظرة هؤلاء الندامى لا علاقة لها بالتفكير الذي يساعدهم على الرقى بحياتهم ، بل تتصل هذه النظرة بما يساعدهم على الهروب منها والابتعاد عنها ، فكأنهم يجدفون عكس التيار الذي يسير فيه مجرى الحياة ، لذا تصاب حياتهم بالجدب والإفلاس ، وتصبح مجالسهم هي مجالس الندم ، أما حكاياتهم التي يتوقعون سماعها دائما فهى حكايات الضياع في بحر العدم.

شبيه بهذا التعبير " وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم " فالعَدْو يبدو فعلاً إيجابيًا ، لكنه في سياقه يصبح فعلا سلبيا ، لأن الفاعلين يبدون مستلبين حين يظلون قاعدين في انتظار ما أتى به السندباد من ثمار لن يتذوقوا حلاوتها ما داموا لم يشاركوا في قطفها ، ومن ثم فإن عَدْوَهم سيكون نحو مجلس الندم. أما الجناس بين كلمتي " تعود " و" نعدو " فإنه يؤكد استمرار خداع هؤلاء الندامى لأنفسهم ، فهم حريصون – في مواجهة الفعل الحقيقي للسندباد– على أن يؤكدوا لأنفسهم أنهم قادرون هم أيضا على الفعل ، حتى وإن كان هذا الفعل من قبيل " نضاجع النساء نغرس الكروم ، نعصر النبيذ..."

من هنا كان الحرص على الاقتران بين فعل " العودة " من جانب السندباد ، وفعل " العدو " من جانبهم ، لكن شتان بين عودة مظفرة غانمة وعَدْو لاجترار حكايات الضياع في بحر العدم.

وليس من قبيل الصدفة أن يقترن الشتاء بالنساء وبالخمر على لسان ثلاثة من الأوغاد الذين يعوون بالليل كالذئاب. وذلك في المقطع الأول من القصيدة:

" لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء "

" الخمر تهتك السرار "

" وتفضح الإزار "

" والشعار ... والدثار "

وهكذا يدين الشاعر سلبية المجتمع ، وعزوفه عن القيام بفعل إيجابي يغير حياته إلى الأفضل ، كما يدين زهده في المتع الروحية ، وعكوفه على المتع الحسية. أما الجانب الروحي الذي يتعامل معه هذا المجتمع صباح مساء فليس له صدى في دفع حياته إلى الأمام ، أو رفعها إلى فوق ، إذ لم يزل يدور في ذات الدائرة الحسية التي هي أقرب إلى الحيوانية منها إلى دنيا الإنسان بكل ما يحمله من أشواق وأحلام.

وهكذا يستخدم الشاعر سلطته ليكوى جسد المجتمع ، بقصد تطهيره من الفيروسات العالقة به والكامنة فيه ، وكلما ازداد ألمه له ازداد هجومه عليه ، غير أن هذا الهجوم وإن كان ينطوي على ما يستوجبه الشعر من مبالغة ، إلا أنه يعكس في النهاية الوضع الاستلابي

للجماهير العربية حين سُلبت زمام المبادرة وأصبحت مدربة على الإذعان والخضوع. أما التجريب والمغامرة فلا مكان لهما ، لقد تجلت أعراض الموت على السلوك العربي متمثلة في الصمت والانزواء والاختباء والالتصاق بالجدران ، في التخفي والتستر والتقنع ، في الرضى بالدون من العيش ، في اللامبالاة. لقد أصبحوا فريسة في قبضة نظام تعليمي يتوقف عند تعليمهم قراءة الحروف ، ونظام إعلام يسقيهم الولاء صباح مساء بالملاعق الكبيرة.

أما تشبيه الجماهير أو الشعوب أو الناس بالكائنات الدنيا فهو تصوير لما آل إليه حالها من هوان ، فهذه الجماهير أشبه بحيوان له آلاف العيون وهم يجلسون كالأبقار يجترون غذاء فاسدا يملأون به أمعاءهم وعقولهم . لقد أصبحوا أشبه بضفادع مفقوءة العيون ، فهم لا يثورون ولا يشكون ، لا يحبون ولا يكرهون ، ولئن كانت الضفادع تمارس حقها في النقيق ، إلا إنهم لا يستطيعون أن يمارسوا حقهم في الكلام ، ذلك أن نصف شعبنا ليس له لسان ، أما النصف الآخر فمحاصر كالنمل والجرذان داخل الجدران. لقد أُعِدّت هذه الشعوب لتصبح وسيلة للركوب . أما أقصى آمالها فهو الحصول على حق الماء والشعير. إنهم همل لا وزن ولا قيمة ولا اعتبار له ، ألم يشبهوا بجرذان الغابات ، وصراصير البالوعات ؟!



تذييل

الجانب الإيجابي للسلطة

تذييل

الجانب الإيجابي للسلطة

إذا كانت السلطة – أيًا كان نوعها – تقف في وجه بعض صور الإبداع بالتجاهل أو التهميش أو الخنق أو المصادرة أو النفي أو الإدانة ... فإن قرائح الأدباء تتفتق – في المقابل – عن تقنيات فنية مراوغة تأتي غالبًا مثقلة بالإيماءات ومحملة بالإيحاءات ، وتدفع بدماء التجديد في شرايين العمل الأدبي ، ليس على مستوى التشكيل فحسب ، ولكن على مستوى الرؤيا أيضًا . إن أروع الأعمال الأدبية هي تلك التي تبحر في بحار المعاناة . والمعاناة الناجمة عن ضغوط السلطات وملاحقاتها ، لاشك تحفر لنفسها وديانًا جديدة ومسارب عديدة ، تتدفق فيها المشاعر حاملة معها شلالات الأفكار التي تتسرب بدورها في آفاق تعبيرية سمتها الجدة والابتكار .

وإذا كان الشاعر يرعبه ملاحقة السلطات له ، إلا أنه في المقابل يسعده أن تُقلق كلماته هذه السلطات ، يقول أحمد عباس صالح : " كان للوجود الدائم للرقيب آثار متعددة ، لعل أهمها هو الاندهاش من خوف السلطة من الكلمات والاهتمام البالغ بها ، وكان هذا يجعلنا نكتشف أهمية الكلمات كما لو كنا نتعامل مع قنابل موقوتة " (1). وحين يكتشف

(1) أحمد عباس صالح: حياة الكاتب في ظل إرهاب السلطة ، مجلة فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢ ص ٢١

الأديب أهمية كلماته يحلو له أن يخدع الرقيب عن طريق تجنب الخطاب المباشر باستخدام تقنيات فنية عالية. إن التوتر الذي يصيب الفنان من جراء ملاحقته بالرقباء لا يهزمه بقدر ما " يشحذ قريحته ويُمضي عزيمته " [١] غير أن خداع الرقيب لا يظل هو هاجس الشاعر إذ سرعان ما يجيد التدريب على الخداع ، لكن المهم هو ما يترتب على ذلك من تجويد فني . يعترف عبد العزيز المقالح قائلا : " إن الخوف من الرقابة قد أفاد شعري فنيًا وأطلقه من أسر المباشرة ، وجعله يرحل بعيدًا إلى حيث تتشابك عوالم من الأساطير والرموز. كان التحايل على الرقيب في البداية هو الهدف ، ثم أصبح التجديد الفني والانفلات من قبضة الصوت المباشر هو الغاية ، خاصة بعد أن بدأت أدرك أن القارئ لم يعد ذلك الإنسان الأمي الذي ترهقه التحولات الجديدة في الآداب والفنون " [٢]

وإذا كان يمكن للقهر الخارجي أن يتشكل في صورتين : ظاهرة وخفية ، فإن " من إيجابيات القهر الخارجي الظاهر أنه قد يساهم في الحفاظ على المعركة في الخارج .... وهو من ناحية أخرى ينبه على أشكال القهر الخفية المحتملة " [٣] . إن دخول الشاعر في معركة معلنة

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا: الحرية والطوفان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط٣ ، ص ١٣٨

(٢) عبد العزيز المقالح : في مناخات القمع والتعصب ، مجلة فصول ، العدد السابق ص ١٩٣ – ١٩٤

(٣) يحيى الرخاوي : مستويات توجه حركية الوجود ، مجلة فصول ، مج١١ ، ع ٢ صيف ١٩٩٢ ص ٢١٦

مع أي من أشكال السلطة ، يفقد هذه السلطة الكثير من هيبتها ، ويُسقط عنها أقنعتها التي تتخفى وراءها ، ليراها على حقيقتها ، والتي غالبًا ما تكون أقل بكثير من صورتها المتوهمة. ويكون هذا الهتك المعلن لحجاب السلطة ، مقدمة لهتك أحجبه أخرى يتخفى وراءها الكثير من أشكال القهر المستترة.

وإذا كان تعامل الشاعر يكون أكثر حساسية فيما يتصل بعلاقته بالسلطة الدينية ، إلا أن القيود التي تضعها هذه السلطة يمكن أن " تكون حافزًا لكي تتحول الطاقة إلى المساحة المتبقية ، وحين تتكثف حركية الإبداع في تلك المساحة الخاصة القابلة للمرونة والتخليق ، يحقق الإنسان حريته ، إذ يمارس إبداعه في منطقة بذاتها ، ويغفل المناطق الأخرى أو يستغنى عنها " (١) . وتبدو هذه النظرة واقعية ، إذ إنها لا تشتط في طلب الحرية ، بل تتادى باستثمار المساحة المتاحة منها ، وإن كان الاستثمار الجيد لهذه المساحة يمكن أن يوسّع مجالها لتقترب من تخوم مناطق أخرى يحظر الاقتراب منها. فضلا عن هذا فإن الشاعر يمتلك ما أسماه يحيى الرخاوي بـ " الحرية السرية " القادرة على الكمون والانقضاض على فترات (٢) . تتيح له هذه الحرية أيضًا اكتساب أرض جديدة تدفع بحركة الإبداع إلى الأمام.

(١) المرجع السابق ص ٢٢٤
(٢) نفسه ص ٢٢٤

تقول نوال السعداوي : " في بعض أعمالي غلب الأسلوب الرمزي الغارق في الرموز والإيحاءات على الأسلوب المباشر الذي يفسر نفسه بنفسه ، وقد أترك بين السطور كلمات غير مكتوبة ، أو مساحات خالية ، أو بعض النقط . وأحيانا أجعل للحرف ذيلا طويلاً بلا معنى ، وقد أطلق في نهاية السطر زفيرا عميقا غير مسموع ينتهي بالصمت أو نقطة واحدة ، ويصبح على القارئ المبدع أن يقرأ الكتاب غير المكتوب داخل الكتاب المكتوب " [١] . لقد لجأ الأديب إلى أساليب وتقنيات فنية كثيرة في محاولته للانعتاق النسبي من سطوة السلطة ، ومن أهم هذه التقنيات: الحلم والحكاية الشعبية والأسطورة والرمز والقناع والحذف والإسقاط والإبهام فضلا عن كل ألوان التشكيل الخطى أو ما يسمى بالوجود الفيزيائي للنص مما يتطلب دراسة مستقلة قد نضطلع بها فيما بعد.

لكن إذا كان للقهر بكافة أشكاله " فضل على الحرية لا يخفى " إلا أن " ذكر الفضل لا يعنى بالضرورة المزيد ، بقدر ما يعنى الإحاطة بالأبعاد موضوعيًا " [٢] ، والإحاطة بالأبعاد هنا تعنى الوعي بالاستراتيجية التي تتبعها السلطة – أي سلطة – في التسلل ، وهذا الوعي هو في حد ذاته أعظم مضاد حيوي لفيروسات السلطة.

(١) نوال السعداوي : فصول ، مج ١١ ، ع ٣ ، خريف ١٩٩٣٢ ، ص٣٢٦

(٢) يحيى الرخاوي : المرجع السابق ص ٢١٦



المصادر و المراجع

المصادروالمراجع

أولا : المصادر

١- **أبو العلاء المعري** : شرح ديوان سقط الزند ، شرح وتعليق الدكتور ن. رضا ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت (د.ت)

٢- **أبو القسم الشابي** : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، أغسطس ١٩٧٢

٣- **أبو نواس** : ديوانه ، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٣

٤- **أحمد شوقي** : مسرحية "مصرع كليوباترا" الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢.

٥- **أحمد عبد المعطى حجازي** : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢

٦- **أدونيس** : الكتاب ، أمس المكان الآن ، دار الساقي ، بيروت ، لندن ، ١٩٩٥.

٧- **أمل دنقل** : الأعمال الكاملة ، منشورات مكتبة مدبولي ، القاهرة ، (د.ت)

٨- **إيليا أبو ماضي** : شاعر المهجر الأكبر ، دراسة زهير ميرزا ، دار اليقظة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٣.

٩- **بشير رفعت سعيد** : الغزلان اصطلحت واختصم الصيادون ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، فرع ثقافة كفر الشيخ ، يناير ٢٠٠٠

١٠-**حسن طلب** : سيرة البنفسج ، مطبوعات "كاف نون" ط١ ، ديسمبر ١٩٨٦.

١١-**سعاد الصباح** : قصيدة " أسئلة ديمقراطية في زمن غير ديمقراطي " أخبار الأدب القاهرية ، العدد ٣٣٤ ، الأحد ١٣ فبراير ٢٠٠٠

١٢-**سعيد عاشور** : بداية وقوفي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، سلسلة " أصوات معاصرة " العدد ٦٠ ، يوليو ٢٠٠٠

١٣-**صلاح عبد الصبور** : الناس في بلادي : دار الشروق . بيروت ، ط٦ ، ١٩٨١.

١٤-**صلاح عبد الصبور** : أحلام الفارس القديم ، دار الشروق ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨٢.

١٥-**صلاح عبد الصبور** : الإبحار في الذاكرة ، دار الشروق ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١.

١٦-**صلاح عبد الصبور** : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٢.

١٧-**صلاح عبد الصبور** : الأميرة تنتظر : دار الشروق ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١.

١٨-**صلاح عبد الصبور** : ليلى والمجنون : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠.

١٩-صلاح عبد الصبور : بعد أن يموت الملك ، دار الشروق ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣.

٢٠- صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٢ (المجلد الأول).

٢١-صلاح عبد الصبور : مسافر ليل: دار الشروق ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١.

٢٢-صلاح عبد الصبور : الأميرة تنتظر ، دار الشروق ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١.

٢٣-عبده بدوى : هجرة شاعر ، دار قباء ، القاهرة ، ١٩٩٧م.

٢٤-عبده بدوى : كلمات غضبي ، القاهرة ، ١٩٦٦م.

٢٥-عبده بدوى : دقات فوق الليل ، بغداد ١٩٩٧م.

٢٦-فاروق شوشة : قصيدة " مضحك الملك " مجلة إبداع ، مايو ، ١٩٩٣.

٢٧-فاروق شوشة : قصيدة " الملك لك " مجلة إبداع ، مايو ١٩٨٣.

٢٨-عبد المنعم رمضان : الغبار ، أو إقامة الشاعر فوق الأرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣.

٢٩-عبد الوهاب البياتي : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، جـ٢ ، ١٩٧٢.

٣٠-عبد الوهاب البياتي : مملكة السنبلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤.

٣١-**عز الدين إسماعيل** : محاكمة رجل مجهول ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١.

٣٢-**كمال عمار** : " من علمك الحكمة يا ..." الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢.

٣٣- **محمد إبراهيم أبو سنة** : حديقة الشتاء ، طبعة دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٩.

٣٤- **محمد محمد الشهاوي** : قصيدة " الخارجي " ، "أخبار الأدب" القاهرية ، العدد (٧٢) ٢٧ نوفمبر ١٩٩٤م ص ٢١

٣٥-**محمود درويش** : ديوان "أحبك أو لا أحبك دار الآداب ، بيروت

٣٦-**مظفر النواب** : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار قنبر ، لندن ، ١٩٩٦م.

٣٧-**معين بسيسو** : الأشجار تموت واقفة ، دار الآداب ، بيروت ١٩٩٦.

٣٨-**نزار قباني** : قصائد مغضوب عليها ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦.

٣٩-**نزار قباني** : السيرة الذاتية لسياف عربي ، دار رياض نجيب الريس للنشر ، لندن ، ١٩٨٧.

٤٠-**نزار قباني** : الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، جـ١ (د.ت)

٤١-نزار قباني : قصتي مع الشعر ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط٦ ، إبريل ١٩٨٢.

٤٢- نزار قباني : إفادة في محكمة الشعر ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط٣ ، ٢٣ مارس ١٩٧٠.

ثانيا: المراجع

أ) كتب:

١- إبراهيم أيوب: التاريخ العباسي ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ١٩٨٩

٢- ابن عبد ربه : العقد الفريد ، طبعة دار الكتب العلمية ، بيروت ، المجلد الرابع ، ط٣ ، ١٩٨٧.

٣- ابن كثير : " البداية والنهاية " دار الكتب العلمية ، تحقيق د. أحمد أبو ملحم ود. على نجيب عطوى وآخرين ، بيروت ، ١٩٨٥.

٤- أحمد بهاء الدين : المثقفون والسلطة في عالمنا العربي ، كتاب العربي (الكويت) (٣٨) ١٥ أكتوبر ١٩٩٩.

٥- أحمد عبد الحي : صيغ الأمر والنهي في ديوان أبى نواس ، دراسة أسلوبية ، دار الكتب الجامعية ، ١٩٨٨.

٦- أحمد عبد الحي : الشاعر العربي ومشكلة المصير ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ط٢ ، ١٩٩٣.

٧- **أدونيس** : (على أحمد سعيد) : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٨.

٨- **السيوطى:** تاريخ الخلفاء ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة الإسلامية ، بيروت (د.ت)

٩- **الأصمعى** : الأصمعيات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، دار المعارف ، ط٥ (د.ت)

١٠- **إمام عبد الفتاح إمام:** الطاغية ، عالم المعرفة ، الكويت (١٨٣) ، مارس ١٩٩٤.

١١- **إيليا الحاوي** : نزار قباني ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، جـ١ ، ط١ ، ١٩٧٣ ، أما الجزء الثانى فبدون تاريخ.

١٢- **إيليا الحاوي** : أبو القاسم الشابي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٢.

١٣- **جابر عصفور** : أنوار العقل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) ، ١٩٩٦م.

١٤- **جبرا إبراهيم جبرا** : الحرية والطوفان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣ (د.ت)

١٥- **جهاد فاضل** : فتافيت شاعر ، دار الشروق ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٩.

١٦- **حسن فتح الباب** : سمات الحداثة في الشعر العربى المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧.

١٧- **رجاء النقاش:** ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء ، دار سعاد الصباح (الكويت ، القاهرة) ط١ ، ١٩٩٢.

١٨- **زكريا إبراهيم** : مشكلة الحرية ، دار مصر للطباعة ، (د.ت)

١٩- **زكريا إبراهيم** : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، ١٩٧٩.

٢٠- **سالم القمودي** : سيكلوجية السلطة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٩.

٢١- **شوقي ضيف** : العصر العباسي الأول ، دار المعارف بمصر ، ط٥ ، ١٩٧٥.

٢٢- **شوقي ضيف** : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف بمصر ، ط١٠ (د.ت)

٢٣- **صلاح عبد الصبور** : رحلة على الورق ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١م.

٢٤- **صلاح عبد الصبور** : أصوات العصر ، دار الشروق ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٥م.

٢٥- **طه حسين** : حديث الأربعاء ، طبعة دار المعارف بمصر/ جـ٢ ، ط٢ ، ١٩٦٥.

٢٦- **طه وادي** : جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعرف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٩.

٢٧- **عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني** : الديوان في الأدب والنقد (جزءان) ، مطبعة الشعب ، القاهرة (د.ت)

٢٨- **عبد الرحمن الكواكبي** : طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد ، ضمن الأعمال الكاملة ، دراسة وتحقيق محمد عمارة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٥.

٢٩- **عبد الرحمن الكواكبي** : أم القرى ، ضمن الأعمال الكاملة.

٣٠- **عبد الرحمن الوصيفي** : نزار قباني شاعرا سياسيا ، دراسة موضوعية ، دار الحريري للطباعة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥.

٣١- **عبد الله صمودي** : الشيخ والمريد ، دار توبقال ، المغرب

٣٢- **عز الدين إسماعيل** : الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، ط٣ ، ١٩٧٨.

٣٣- **عز الدين التنوخي** : تهذيب الإيضاح ، مطبعة الجامعة السورية ، دمشق ، ١٩٤٨.

٣٤- **على عشري زايد** : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة دار العلوم ، ط١ ، ١٩٧٨.

٣٥- **على عشري زايد** : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ليبيا ، ط١ ، ١٩٧٨م.

٣٦- **على شلق** : أبو نواس بين التخطي والالتزام ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢.

٣٧- **محمد بنيس** : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، مساءلة الحداثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء.

٣٨- **محمد بنيس** : ظاهرة الشعر العربي المعاصر ، مقاربة بنيوية تكوينية ،-دار التنوير ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٥.

٣٩- **محمد حسنين هيكل** : خريف الغضب ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، بيروت ، ط١٣ ، ١٩٨٩م.

٤٠- **محمد الشافعي أبو راس** : نظم الحكم المعاصرة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٤م.

٤١- **محمد مندور** : النقد والنقاد المعاصرون ، مكتبة نهضة مصر (د.ت)

٤٢- **نزار قباني** : العصافير لا تطلب تأشيرة دخول ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١. قصتي مع الشعر

٤٣- **نعيمة مراد** : المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠.

ب) **مقالات :**

١- **إبراهيم نصر الله** : الطغاة لا يستوردون ضحاياهم ، فصول ، مج١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢.

٢- **أحمد تيمور** : نزار قباني ... مؤسسة عربية. مقال بجريدة الأهرام القاهرية ٢٢ سبتمبر ١٩٩٨.

٣- **أحمد عباس صالح** : حياة الكاتب في ظل إرهاب السلطة ، فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢.
٤- **أحمد عمر شاهين** : الحرية هي الاستثناء ، فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢.
٥- **أحمد إبراهيم الفقيه** : المشي وسط حقول الألغام ، فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢.
٦- **إدوار الخراط** : أنا والطابو : فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢.
٧- **أسيمة درويش** : تحرير المعنى ، مجلة فصول ، مج ١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧.
٨- **جابر عصفور** : " من التنوير إلى الإظلام" مجلة إبداع ، القاهرة ، إبريل ١٩٩٢.
٩- **حسن حنفي** : الكتابة بالقلم والكتابة بالدم: مجلة فصول ، مج ١١ ، ع١ ، ربيع ١٩٩٢.
١٠- **حلمي سالم** : حول الشعر والحرية : الجماعات النقدية المتطرفة ، فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢.
١١- **رضوى عاشور** : تجربتي في الكتابة (مقال مترجم) ، مجلة ألف ، العدد (١٣) ، ١٩٩٣.

١٢- **رينيه حبشي** : انتقام الصورة ، مجلة فصول ، مج ١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧.

١٣- **زيجمونت هيبنر** : الرقابة ... ذلك الثعلب المخادع ، إبداع ، مارس ١٩٩٢.

١٤- **سامي خشبه** : الرمزية والتراجيديا في " مأساة الحلاج" و"ليلى والمجنون " مجلة فصول ، مج٢ ، ع١ ، أكتوبر ١٩٨١.

١٥- **سلام يوسف** : القهر والصمود في شعر مظفر النواب ، مجلة ألف ، العدد الثالث عشر ، ١٩٩٣م.

١٦- **سلوى بكر** : شهادة ، مجلة فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢.

١٧- **سليمان فياض** : المستبد العادل ، مجلة فصول ، مج١١ ، ع٣ ، حريف ١٩٩٢.

١٨- **شاكر عبد الحميد** : حلم عابر وجسد مقيم ، فصول ، مج١٥ ، ع٢ ، صيف ١٩٩٦.

١٩- **عادل ضاهر** : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" ، فصول ، مج١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧.

٢٠- **عبد الرحمن منيف** : رأى وشهادة حول القمع ، فصول ، مج١١ ، ع٣ ، خريف ٩٢.

٢١- **عبد العزيز بومسهولي** : الكتاب والتأويل ، دراسة في شعر أدونيس ، فصول ، مج١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧.

٢٢- **عبد العزيز المقالح** : في مناخات القمع والتعصب ، فصول ، مج١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢.

٢٣- **عبد الله أحمد المهنا** : جدلية السلطة والقهر السياسي " قراءة نقدية في شعر عبده بدوى" مقال ضمن كتاب " عبده بدوى شاعراً وناقداً " بأقلام مجموعة من الأساتذة ، جامعة الكويت ، فبراير ٢٠٠٠.

٢٤- **عبد المنعم رمضان** : ثقافة السلطة وثقافة الهامش: فصول ، مج١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢م.

٢٥- **عبد النبي اصطيف** : هامش الحرية في الممارسة الأدبية ، مجلة فصول ، مج١١ ، ع١ ، ط٢ ، يناير ١٩٩٣م.

٢٦- **على جعفر العلاق** : الشعر وضغوط التلقي ، فصول ، مج١١ ، ع٢.

٢٧- **على عشري زايد** : من أصول الحركة الشعرية الجديدة (الناس في بلادي) فصول ، مج٢ ، ع١ ، أكتوبر ، ١٩٨١.

٢٨- **فيصل دراج** : استبداد الثقافة ، ثقافة الاستبداد ، فصول ، مج١١ ، ع٣ ، خريف٩٢.

٢٩- **على مبروك** : نقد خطاب التسلط وآليات الإقصاء ، مجلة ألف ، العدد(١٣) ، ١٩٩٣.
٣٠- **فاروق شوشة** : صلاح عبد الصبور ، صوت عصرنا الشعري ، مجلة فصول ، مج٢ ، ع١ ، أكتوبر ، ١٩٨١.
٣١- **فريال جبوري غزول** : قصيدة السجن من البيان إلى البلاغ ، مجلة فصول ، مج١١ ، ج٣ ، خريف ١٩٩٢.
٣٢- **كمال أبو ديب** : هو ذا الكتاب وياما فيه ، فصول ، مج١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧.
٣٣- **محمد بدوى** : الشاعر والدولة ، مجلة أدب ونقد (القاهرة) ، أغسطس ١٩٨٥.
٣٤- **محمد بنيس** : مستحيل الشعر العربي ، مجلة فصول ، مج١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢.
٣٥- **مصطفى سويف** : الشروط الاجتماعية للإبداع ، مجلة فصول ، مج١١ ، ع١ ، ١٩٩٢.
٣٦- **مكسيم رودنسون** : في بيت الشعر ، مجلة فصول ، مج١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧.
٣٧- **ممدوح عدوان** : الحرية ؟ ! أين سمعت هذا الاسم؟ ، مجلة فصول ، مج١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٣

٣٨- **مهدى الحسيني** : من الإلهام إلى الإحباط وبالعكس ، فصول ، مج١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢م.

٣٩- **نانسي سلامة** : تأثير أيونسكو على صلاح عبد الصبور في مسرحية "مسافر ليل" ، ترجمة سامي خشبة ، مجلة فصول ، مج٢ ، ع١ ، أكتوبر ١٩٨١.

٤٠- **نوال السعداوي** : تجربتي مع الكتابة والحرية ، مجلة فصول ، مج١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢.

جـ) كتب مترجمة

١- **ألفين توفلر** : تحول السلطة ، ترجمة لبنى الريدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة الألف كتاب الثانى) (٢١٧) جـ١ (١٩٩٥) ، جـ٢ (١٩٩٦).

٢- **جون كينيث جالبريث** : تشريح السلطة ، ترجمة عباس حكيم ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٩٤.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

(1) Eliot, T.S: Selected Poems, Faber and Faber (London 1976).

(2) Khalil Semaan: Drama a Vehicle of Protest in Nassir's Egypt. International Journal of M.E Studies, Vol. 10, 1979.□

محتويات الكتاب

تم بحمد الله



صدر للمؤلف

١- شعر صلاح عبد الصبور الغنائي " الموقف والأداة " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨.

٢- قراءة ثانية في شعر صلاح عبد الصبور ، مطبوعات مجلة الرافعي ، ١٩٨٩.

٣- صيغ الأمر والنهي في ديوان أبى نواس دراسة أسلوبية ، دار الكتب الجامعية ، ١٩٨٨.

٤- الانفراد ، التفرد ، الفردية "دراسة في شعر عنترة" ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٩٢.

٥- الشاعر العربى ومشكلة المصير ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٢.

٦- فلسفة الفن عند د. زكى نجيب محمود (بحث) ، جامعة الكويت ، ١٩٨٧.

٧- مفاتيح كبار الشعراء العرب ، مطبعة الشاعر ، طنطا ، ٢٠٠٠.

٨- أدونيس " استراتيجية الخطاب في الكتاب " ورفض استنساخ الماضي في الحاضر ، مطبعة الشاعر ، طنطا ، ٢٠٠١ .

◆ مؤلف هذا الكتاب ◆

كان جنديا بسلاح المظلات ، واشترك عبر سبع سنوات (١٩٦٧ – ١٩٧٤) بجهد ما فى حروب الاستنزاف ، ثم فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ وحصل على أكثر مما يستحق حين نال وسام شرف المعركة .

لكن إذا كانت معركته مع عدو الخارج قد انتهت ، فإن معركته مع أعداء الداخل لم تنته بعد ، وإذا كان هذا المقاتل قد وجه سلاحه بالأمس إلى صدر عدو متربص خارج الحدود ، فإنه يوجهه اليوم ليكشف عدوا قابعا داخل الحدود يعيش " فوقنا وتحتنا وحولنا وفينا " . قد يهبط علينا من فوق ، وقد يصعد إلينا من أسفل ، وقد يتقافز حولنا ، وقد يعربد فينا . لكن النتيجة فى كل الحالات واحدة ؛ تفريغ روحي ، تدمير عقلي ، تشويه شعوري ، تخريب وجداني ، قهر جسماني .

وإذا كان عدو الخارج قد سرق – إلى حين – أرضنا ، فإن عدو الداخل قد :

سلب مشاعرنـــا	حين استخف بها وصادرها
سلب عقولنــا	حين تولى بالنيابة عنا مهمة التفكير لنا
سلب أصدقاءنا	حين أغراهم فأصبحوا عيونا علينا
سلب أهلنـــا	حين شوههم فتحولوا إلى قامعين لنا
سلب وجودنــا	حين احتكر الوجود لنفسه دوننا
سلب ديننـــا	حين مسخنا مهرجين ، منافقين ، وصوليين لاعبي سيرك ، وقردة .

....

....

ولم يكتف بهذا كله ، بل انتهى إلى أن سرقنا من أنفسنا حين جعلنا نقمع أنفسنا بأنفسنا ... ألا يستحق هذا العدو خوض معركة إن لم تؤد إلى قتله ، فقد تؤدى إلى فضحه ، أو حتى إلى الوعي به ؟ ولئن كنا قد استرددنا أرضنا من عدو الخارج ، فهل يمكن أن نسترد أنفسنا من أعداء الداخل ؟!

مطابع الدار الهندسية/القاهرة
تليفون/فاكس : (٢٠٢) ٥٤٠٢٥٩٨